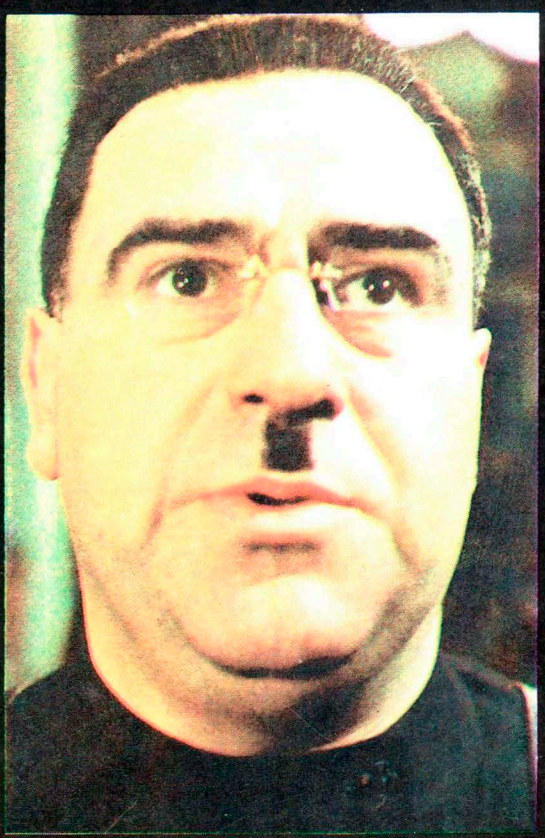
ISSN 0130-6405

89 5 ИСКУССТВО КИНО

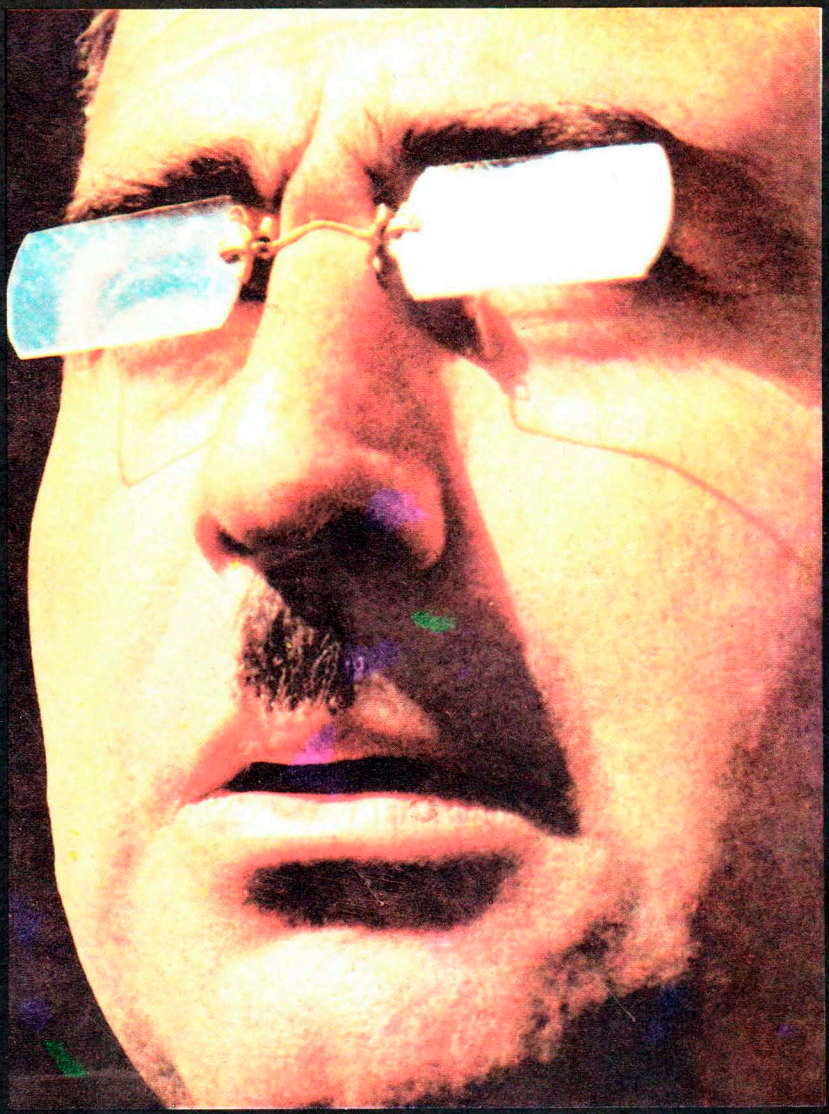
ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ ПРИЗ
СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР

Нина Русланова –
лучшая актриса 1987 года
в фильмах "Знак беды" (слева);
"Короткие встречи".

Автандил Махарадзе –
лучший актер 1987 года
в фильме "Покаяние".



"Покаяние" –
лучший фильм
1987 года –
и его создатели:
Т. Абуладзе –
лучшая
режиссерская
работа
1987 года;
Т. Абуладзе,
Н. Джанелидзе,
Р. Квеселава –
авторы лучшего
сценария
1987 года;
М. Агранович –
лучшая
операторская
работа
1987 года;
Г. Микеладзе –
лучшая работа
художника
1987 года



Лидия Нови –
лучший художник
по костюмам
в фильме
"Борис Годунов".

Ежемесячный журнал
Орган Союза кинематографистов СССР
Выходит с января 1931 года

Главный редактор
Щербаков К. А.

Редколлегия
Абдрашитов В. Ю.
Бланк Б. Л.
Вайсфельд И. В.
Гелейн И. И.
Гельман А. И.
Герасимов А. Н.
Герман А. Ю.
Голдовская М. Е.
Гребнев А. Б.
Григорьев Е. А.
Гукасян Ф. Г.
Гурченко Л. М.
Дмитриев В. Ю.
Донец Л. С.
Ибрагимбеков Р. И.
Игнатьева Н. А.
(зам. главного редактора)
Караганов А. В.
Козлов Г. Ф.
(зам. главного редактора)
Левин Е. С.
Мащенко Н. П.
Медведев А. Н.
Норштейн Ю. Б.
Рубанова И. И.
Савицкий Н. В.
Саканян Е. С.
Синельников В. Л.
Стишова Е. М.
Сулькин М. С.
(ответственный секретарь)
Толстых В. И.
Уралов О. В.
Фомин В. И.
Франк Г. В.
Шенгелая Э. Н.
Шепотинник П. Г.
Шинарбаев Е. Б.

ИСКУССТВО КИНО

5 89

СОДЕРЖАНИЕ

Современность и экран

Внимание!
Первые лауреаты профессионального приза Союза кинематографистов СССР

4 **Н. Русланова.** Когда награждают свои...

10 **А. Махарадзе.** Добрый человек на роль тирана

Анкета «ИК»

14 Три года спустя: **Иосиф Хейфиц, Анатолий Гребнев, Всеволод Ревич, Олег Фиалко, Борис Кустов, Александр Караганов**

Дискуссии

22 Художник и власть

Новая модель кинематографа

48 **В. Маковеев — В. Нахабцев.** Ну, техника!..

Свободная тема

59 **Александр Тимофеевский.** Последние романтики

Необязательные заметки

67 **Андрей Плахов.** Алло, вас ищут таланты!

Кинематограф 80-х. Дневник

Разборы и размышления

70 **Мирон Черненко.** Путешествие на край поэтики

75 **Дмитрий Попов.** Космический ракурс

82 **Т. Егорова.** Эффект дисгармонии

85 **Юрий Гладильщиков.** Интердевочки и недевочки

Точка зрения

91 **И. Вайсфельд.** Осторожно: категоричность!

94 **Семен Лившин.** Кинопрокатный стан

98 **Переписка с читателями**

100 **Анкета кинокритиков «ИК»**

Теория, история

101 Валерий Фомин. Все неразрешенное — запрещено

Мемуары и публикации

119 Борис Слуцкий. Стихи о кино

За рубежом

Американская панорама

121 Джеймс Ларднер. Не упустить момент

131 М. Брашинский. Реджиокацци

134 М. Шатерникова. Жив ли Кинг Конг?

138 Синерама

144 Досье «ИК»: Людмил Кирков, Микеле Плачидо, Янош Рожа, Джейн Фонда

Сюжеты и факты

146 Ж. Медведев, Р. Медведев. Кто сумасшедший?

175 К нашим читателям

In this issue:

Nina Ruslanova and Avtandil Makharadze — winners of the First Professional Award of Soviet Film-makers Union **(pp. 4, 10)**

Questionnary of "IK" **(p. 14)**

Artist and power **(p. 22)**

How to manage with domestic cinema-equipment? **(p. 48)**

Heroes of the first "thaw" **(p. 59)**

Expences of democracy in Film-makers Union **(p. 67)**

The reviews of the films:

"Ashik-Kerib" **(p. 70);**

"The Days of Eclipce" **(pp. 75, 82)**

"Risk Group" **(p. 85);**

"How Do You Do?" **(p. 85)**

Departmental cinema **(p. 94)**

Opened archives of Goskino **(p. 101)**

James Lardner about "perestroika" in Soviet cinema **(p. 121)**

Godfrey Reggio **(p. 131)**

Review of the films "King-Kong" and 'King-Kong Lives" **(p. 134)**

Cinerama **(p. 138)**

Dossie "IK" **(p. 144)**

The end of documentary novel by Roy and Zhores Medvedev "Whoever is Mad?" **(p. 101)**

В номере использованы фото И. Гневашева (2 пол. обл., с. 23, 131), И. Гнисюка (1 пол. вкл., с. 122), Н. Кочнева (с. 119), Ю. Федорова (с. 23), С. Калугина (с. 23, 59).

Оформление Рыбакова А. И.
Художественный редактор Мишунина Л. В.
Корректор Элькина Г. Г.

Адрес редакции:
125319 Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Телефон 151-02-72

Сдано в набор 21.02.89.
Подп. к печати 20.04.89. А08240

Формат бумаги 70×100 1/16,
Бумага офсетная № 1. Гарнитура Таймс.
Печать офсетная.
Печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 14,65, уч.-изд. л. 17,6,
усл. кр.-отт. 17,91.
Тираж 53 000. Заказ 490
Цена 1 руб. 30 коп.
Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
142300, г. Чехов Московской области

Издание Союза кинематографистов СССР

Фото и адреса актеров редакция не высылает

Поправка

В № 4 на с. 40 перепутаны строки. В правой колонке начало третьего абзаца сверху следует читать: «Нет, это улица Варлама, и не эта улица ведет к Храму». Да отчего же не эта? Вполне могла бы вести! Вон ведет же к Донскому монастырю улица имени наркома Орджоникидзе...» — и далее по тексту.

А в следующем абзаце три строки, начинающиеся со слов «улица ведет к Храму», исключить.

© Журнал «Искусство кино», 1989

Внимание!

Первые лауреаты профессионального приза Союза кинематографистов СССР

В декабре 1988 года в Центральном Доме кинематографистов состоялось торжественное шоу — церемония вручения профессиональных призов СК СССР. Задуманный по аналогии с премией Американской киноакадемии «Оскар» и рожденный почти одновременно с «Евро-Оскаром», приз Союза кинематографистов будет присуждаться ежегодно за лучшие киноработы года.

Шанс стать первыми обладателями профессиональной награды СК был дан кинематографистам, чьи работы вышли в прокат в 1987 году. Предложения по каждой из четырнадцати номинаций, выдвинутые творческими комиссиями СК, вошли в анкету, которая была разослана всем членам союза с просьбой отметить наиболее достойных претендентов на приз. Результаты этого опроса обрабатывались на компьютере — таким образом и были определены первые в истории отечественного кино лауреаты профессиональной премии.

Лучшими названы:

художественный фильм **«Покаяние»,**

документальный фильм **«Легко ли быть молодым!»,**

научно-популярный фильм **«Максим Горький. Последние годы»,**

мультипликационный фильм **«Возвращение блудного попугая».**

Приз за режиссуру — **Тенгизу Абуладзе** *(«Покаяние»),*

за лучший сценарий — **Нане Джанелидзе, Тенгизу Абуладзе, Ревазу Квеселаве** *(«Покаяние»),*

за операторскую работу — **Михаилу Аграновичу** *(«Покаяние»),*

за работу художника — **Георгию Микеладзе** *(«Покаяние»),*

за работу художника по костюмам — **Лидии Нови** *(«Борис Годунов»),*

за музыку к кинофильму — композитору **Гие Канчели** *(«Кин-дза-дза!»),*

за работу звукооператора — **Екатерине Поповой** *(«Кин-дза-дза!»),*

за лучшую женскую роль — **Нине Руслановой** *(«Знак беды», «Короткие встречи», «Завтра была война»),*

за лучшую мужскую роль — **Автандилу Махарадзе** *(«Покаяние»),*

за лучшую эпизодическую роль — **Ирине Купченко** *(«Другая жизнь»).*

Специальный приз «Честь и достоинство», учрежденный Союзом кинематографистов СССР за нравственность в киноискусстве, вручен **Юлию Райзману.**

Редакция поздравляет победителей и желает им новых творческих успехов.

Нашим читателям мы предлагаем интервью с лауреатами профессионального приза СК — актерами Ниной Руслановой и Автандилом Махарадзе.

Н. Русланова

Когда награ́ждают свои...

Интервью ведет Д. Смирнова

Дая Смирнова. Нина, я уже выразила свое отношение к присуждению вам новорожденного «Оскара» СК СССР бурными аплодисментами на церемонии вручения, а теперь радуюсь возможности поздравить вас лично.

Нина Русланова. Спасибо. И я пользуюсь этой возможностью, чтобы поблагодарить всех, кто за меня голосовал, кто аплодировал и поздравлял.

Д. Смирнова. На сцене Дома кинематографистов вы сказали, что приз очень тяжелый, но вы испытываете такую радость, что можете даже подбросить его вверх, и тут же продемонстрировали это. Глядя на вас, трудно было поверить, что фигурка имеет солидный вес. Могу я это проверить?

Н. Русланова. Пожалуйста...

Д. Смирнова. О боже, теперь я понимаю, как вы были счастливы, и предполагаю, что вес награды должен напоминать, как тяжело ее заработать...

Н. Русланова. Все правда. И работа была нелегкой, и счастлива я была так, что даже голова закружилась, когда вскрыли конверт и назвали мою фамилию...

Д. Смирнова. А ведь у вас и до этого были большие успехи, премия, звание...

Н. Русланова. Это особый случай — признание коллег. Ну, существуют звания, премии, а кто их дает? В конечном счете — чиновники. Собирают целое досье на тебя — анкеты, характеристики, партийность, общественная работа, поведение и т. д. и т. п. Выясняют даже, с кем ссоришься и с кем миришься... Я не говорю, хороши они или плохи, достаточно того, что они чиновники... Нет, очень хорошо, что родилась и осуществилась идея такой награды и такого праздника союза, хорошо, когда награждают свои.

Д. Смирнова. О чем еще вы думали в первые минуты после того, как вообще узнали, что будет такая награда?

Н. Русланова. У меня не было возможности думать вообще, потому что, получив листок для голосования, я както засмущалась, обнаружив среди кандидатур свою фамилию. Думаю, что всем выдвигавшимся на получение награды трудно было сохранить объективность в оценке события. По-моему, я не только подчеркнула не себя, но даже не отослала анкету. Не помню, я тогда моталась по съемкам... Но не сомневаюсь, что нейтрального отношения не было и быть не могло...

Д. Смирнова. Вы сомневались в том, что станете обладательницей этого крылатого приза?

Н. Русланова. До последней минуты. Рядом были очень достойные кандидаты. Мне все время казалось, что сделанное Люсей Гурченко и Зиной Шарко сильнее, что ли... Да и вообще очень многие наши актрисы достойны такой награды, я могу назвать целую плеяду — И. Чурикова, Т. Догилева, С. Крючкова, Е. Соловей, А. Фрейндлих, Е. Васильева, Т. Васильева, М. Неёлова, Н. Гундарева... Всех сразу и не вспомнишь. Что ни актриса, то дар божий, прекрасный талант, прекрасные роли...

Да можно свихнуться от восторга при одном только перечислении!.. Может быть, мы одинаково достойны, может быть, кто-то больше достоин... Во всяком случае, я ужасно счастлива тем, что кто-то наедине с собой подчеркивал мою фамилию — столько членов союза, столько моих коллег самых разных кинопрофессий и актеры, конечно...

Д. Смирнова. И актрисы... Подчеркнем, что на приз СК выдвигались участники и создатели картин, вышедших на экран в 1987 году. У ваших ближайших соседок по номинации — по одной старой картине, а у вас одна старая и две новые — «Короткие встречи», «Знак беды» и «Завтра была война». Но я уверена, что, подчеркивая вашу фамилию, кинематографисты не могли не вспоминать поразительную работу Руслановой в замечательном фильме «Мой друг Иван Лапшин» и в ряде других картин. Конечно, у нас много талантливейших актрис и великолепно сыгранных ролей, но за последние годы именно вы представили не только талант и высокий профессионализм, но и очень богатый тематический, психологический и социальный срез жизни наших женщин в нашем обществе — томограмму острейших моментов и чувств. Таковы факты, и в этом нет ни грана комплиментарности, хотя по случаю обсуждаемого события не грешно на похвалу и не скупиться.

Н. Русланова. Не знаю, может быть, существует актриса, которая стала бы возражать, услышав такие слова, а мне что-то не хочется... Говоря же серьезно, о качестве моей работы судить не мне

Д. Смирнова. Я вас к этому и не принуждаю, если вы заметили. Просто припомним некоторые этапы вашего предпризового пути. Картина Киры Муратовой была снята двадцать лет назад...

Н. Русланова. Увы... Микола Гнисюк недавно снимал меня и на прощание сказал: «Ну, работай, старайся, может быть, через двадцать лет еще чем-нибудь наградят...»

Д. Смирнова. Черноватый юмор... Хочется думать, что «полочное время» ушло навсегда.

Н. Русланова. Да, не хотелось бы, чтобы такое когда-нибудь повторилось, хоть я и учила, что повторение — мать учения... Нам надо очень старательно учиться другому.

Д. Смирнова. Можно не спрашивать, что чувствует юная актриса (которую строгое в отношении киносъемок Щукинское училище с трудом отпустило сниматься в первой роли), когда картину закрывают?

Н. Русланова. А я, как ни странно, не очень переживала. В молодости много сил и надежд, что все еще впереди. Да и Киру я видела плачущей только один раз, когда фильм «Среди серых камней» отдали монтировать чужому человеку. Она тогда неделю прожила здесь в полном отчаянии. Я не знала, какие слова можно говорить в таких случаях, только все время повторяла: «Вот увидишь, наше время еще придет, наступит время твоих картин...» Я не пророк, но всегда знала, что тупой дикости есть предел, всегда надеялась на лучшее. Может быть, я так сильно хотела этого, что желание обрело силу молитвы. Я говорила Кире, что все воздастся сторицей. Есть пословица: «Что бог ни делает, все к лучшему». Не знаю, как бы принял наш зритель картину «Короткие встречи» тогда, пройди она широким прокатом, но думаю, что, полежав на полке, она ничего не потеряла, но многое приобрела, попала в более благоприятные условия... Я помню почти каждый съемочный день, помню зимнюю Одессу, в тот год была какая-то страшная зима с метелями... Помню группу, все лица, павильоны... Не знаю, как объяснить эту особую статью своей жизни. Пушкинский Германн просил три карты, так вот я вытащила эти счастливые карты, когда Кира пригласила меня сниматься.

Д. Смирнова. Мы учились с Кирой некоторое время в одной мастерской у С. А. Герасимова, я знаю ее неангельский характер и всегда с некоторым удивлением замечала, что она очень любит своих актеров.

Н. Русланова. Да что характер... Обо мне тоже говорят, что у меня жуткий характер, но надо же понимать, по отношению к чему и к кому. Кира не просто любит своих актеров, она, будучи твердым и принципиальным режиссером, просто растворяется в них. Я не скажу, что она добрая, как мама, нет, это какое-то другое ощущение...

Д. Смирнова. Не мама она в работе и в глаза, а за глаза она вас всех расписывает именно как крайне необъективная мамаша, и попробуй только усомниться... Кстати, о вашей безмерной талантливости, трудной судьбе, о ваших глазах и руках я впервые узнала не по картине «Короткие встречи», хотя видела ее тогда, в шестидесятых, а от Киры. Сначала она с презрительным снисхождением объясняла мне, чем и насколько отличается изумительный кофе, сваренный ею, от коричневой бурды, которую приготовила я, очевидно, надеясь, что из меня хотя бы в этом плане что-то еще может получиться. Но когда из разговора выяснилось, что я, ко всему прочему, еще и не знаю, как прекрасна и талантлива Нина Русланова, она просто ушла в другую комнату...

И действительно, ваша первая работа очень хороша, вы там неотразимо натуральны, естественны, и неподъемная тяжесть одолевающих вас чувств и мыслей как-то физически ощутимо стекает с экрана в душу зрителя...

Н. Русланова. Я не могу этого ощутить, но знаю: лучшее, что есть в той роли,— это заслуга Киры. Ты сам не ожидаешь от себя столько, сколько можешь сделать, когда она рядом с тобой. Ты сам не подозреваешь в себе столько качеств, даже — таланта, сколько она обнаруживает и вызывает. Она позволяет актеру быть самим собой, но извлекает лучшую суть. Любой режиссер прежде всего психолог. Чем лучше режиссер, тем больше в нем какого-то мистического, я бы сказала, дара. Сейчас это связывается с понятием «экстрасенс», и чем талантливей режиссер, тем сильнее эта магнетическая способность. В Кире есть какой-то концентрированный сгусток такой энергии, но при этом она говорит: «Веди себя, как хочешь, делай то, что делала бы ты в такой же ситуации...» То есть вроде бы свобода...

Д. Смирнова. Ну, хорошо, заслуги режиссера Муратовой неоспоримы, но не будем преуменьшать роль актерской личности на экране. Вы очень хороши в первой роли, как, впрочем, и в последующих. Ваша должностная дама из картины «Остановился поезд» в определенной мере — антипод должностной героини Муратовой из «Коротких встреч». Поскольку существуют такие очень точно наблюденные вами дамы — я вспоминаю и вашего «искусствоведа» из «Единожды солгав»,— мне всегда трудно было поверить, что героиня, созданная по образу и подобию Киры Муратовой, могла в те времена состоять на должности в исполкоме...

Н. Русланова. Я об этом не задумывалась, но сейчас понимаю, что даже если эта героиня не типична для предложенных обстоятельств, то я бы хотела, чтобы обстоятельства шли навстречу таким героиням. Мне хотелось бы, чтобы мной управляли такие люди, живущие такой жизнью, с такими же сомнениями, душевными переживаниями, с такой же честной болью за происходящее вокруг. В искусстве должна осуществляться мечта, должен осуществляться идеал. В героине есть элемент мечты тех времен, чтобы нами, наконец, перестали управлять кретины, неспособные двух слов толком связать, не говоря уж о делах. В фильме есть протест против идиотизма условий — не зря же его запретили. Пора на все участки, от которых зависит наша жизнь, качество нашей жизни, посадить умных и честных людей. Сначала-то они были...

Д. Смирнова. Разное было... Вспомните свою героиню из фильма «Завтра была война». Она неглупая, по-своему честная, принципиальная...

Н. Русланова. Полякова — несколько односторонний человек, но, думая о ней, я вспоминала васильки, которые всег-

да росли рядом с пшеницей. Сначала их назвали сорняками и стали выдергивать, а потом оказалось, что они забирают из почвы какое-то вредное для пшеницы вещество. С одной стороны, кажется, что такие, как моя Полякова, губят живую жизнь, а с другой стороны, это невероятно трагическая фигура, взявшая на себя непосильную задачу. По логике ее развития за кадром ясно, что она погибнет из-за своей прямолинейности и веры в то, что жизнь может идти по задуманному «правильному» плану. Она ни в коей мере не отрицательный образ, она напоминает мне «Гадюку» А. Толстого. Вначале огромная вера не только в необходимость своей борьбы, но и в ее справедливость, а потом все идет кувырком, начинается трагедия души, которая не сможет не надорваться... Я с удовольствием откликнулась на предложение тогдашнего студента-дипломника Ю. Кары. Меня привлекла именно Полякова, а не Валендра. Я снималась почти бесплатно, только в конце получила небольшие постановочные.

Д. Смирнова. Наши звезды вообще не избалованы гонорарами по сравнению с мировым уровнем, но, может быть, новая актерская гильдия что-нибудь изменит?

Н. Русланова. Я не в курсе этой работы.

Д. Смирнова. Итак, маленькая роль Поляковой на равных вошла в список ваших ролей, представленных на получение этой крылатой награды, а теперь, пожалуйста, о «Знаке беды»...

Н. Русланова. Ну, это особая, тяжелая картина, ее практически только профессионалы и смотрели, зрители не пошли. В одном городе, где я выступала, ко мне подошел местный прокатный начальник и сказал: «Зачем вы снимаетесь в таких картинах? Зачем вы нам даете такую совершенно непрокатную продукцию?» Людям надоело переживать, им все это просто скучно, как выяснилось. Очевидно, о войне сегодня надо говорить совсем по-новому, совершать какие-то открытия, не знаю, может быть, те высокие чувства уже нельзя эксплуатировать. Когда картина снималась, мы об этом не думали, не стремились к повальному зрительскому успеху.

Д. Смирнова. А к чему вы стремились?

Н. Русланова. Мне трудно говорить об этом фильме. В. Быковым героиня так подробно и щедро выписана, что я, возможно, занималась не творческими открытиями, а исполнительством, не знаю. И режиссер Миша Пташук — очень симпатичный парень — скорее политик, чем психолог.

Д. Смирнова. Очевидно, присутствие знаменитой актрисы, как давно замечено, не есть еще решение всех творческих проблем, даже если актриса работает с полной отдачей?

Н. Русланова. Да уж отдача была, я, что называется, выложилась полностью настолько, что даже попала в больницу. Ни одна картина не была такой тяжелой. Меня просто оставили силы, а в зеркале я видела потухшие глаза и серую маску. Пришлось некоторое время восстанавливаться.

Д. Смирнова. А мне как-то и не очень верится, что у вас могут быть легкие работы. Вы почти всегда работаете на таком нерве, с такими выбросами энергии, на грани даже голосового срыва, что остается только восхищаться выносливостью актерского психофизиологического аппарата, его ресурсами и способностью к регенерации. Непрофессионалам такое не под силу. Мне иногда кажется, что сегодня только такой эксперимент, только такая отдача, помимо таланта и личности, лежат в основе успеха самых знаменитых актрис. У мужчин как-то иначе, они порой достигают большого успеха значительным молчанием, взглядом, словом, а женщинам, по-моему, приходится одержимо выкладываться. Возможно, я ошибаюсь, но вижу в этом знамение времени, считаю, что это началось после войны, когда мужчин осталось совсем мало, и женщинам пришлось изыскивать дополнительные средства привлекательности, более интенсивные, чем, скажем, в тридцатых годах и раньше, когда актрисы покоряли томностью и

мурлыканием... Утомительно, однако... А может быть, зритель просто пресыщен?

Н. Русланова. Я бы не стала говорить о пресыщенности нашего зрителя — ни зрелищами, ни хлебом. Я вообще никогда не осуждаю зрителей, потому что в конечном итоге их интерес — мой хлеб. Я не хочу рассуждать, какой зритель сидит в зале. Мне надо, чтобы в момент нашей встречи он был моим, я обязана сделать все, что в моих силах, чтобы он мне верил. Если он хоть чуточку засомневается, значит, я работала плохо и напрасно. Я не думаю о зрителе, когда работаю, но знаю, что стихийно, автоматически всю себя подчиняю стремлению дойти до любого своего зрителя и задеть струны его души. Когда такое происходит, это мой самый главный приз. Остальное — и слова, и звание, и премия, и даже прекрасная награда, стоящая на моем столе,— вторично. Я, как и все мои зрители, хожу в те же магазины, стою в тех же очередях за тем же куском колбасы, и когда кто-то, не пропуская меня вперед, как можно подумать, просто спрашивает: «Вы артистка? Вы Нина Русланова?»— и радостно улыбается при этом, я чувствую удовлетворение, и жизнь становится лучше. Не только актрисы, а все деятели искусств должны работать, не щадя своих сил, с полной отдачей, не только для того, чтобы нравиться зрителю или обращать его в свою веру, но в основном для того, чтобы скрасить его существование и на какой-то час отвлечь от тяжких забот.

Д. Смирнова. Нина, у меня возник трудный и деликатный вопрос. Я подумала, что обнаженность актерского нерва очень тесно связана с простыми человеческими нервами актера, что это не только природное устройство, но и результат прожитой жизни. Если все мы родом из детства, то у вас оно было совершенно особенным. Вы никогда не знали своих родителей?

Н. Русланова. Я попала в детский дом совсем маленькой и не знаю, каким образом. И никто не знает. Я ездила в свои первые детские дома, расспрашивала, но тех, кто принимал меня, уже нет. Я ничего не смогла выяснить. Знаю, что фамилия не моя, день рождения не мой, да и год, может быть, тоже. Все, что я имела в детстве, было государственным. Хорошо, что сейчас появился Детский фонд, ребятам будет легче, чем в мое время. Сейчас отношение к детским домам изменилось, а раньше ведь было зазорно говорить, что ты из детдома, стыдно было. Казалось, каждый мог сказать: «Да что вы от нее хотите, она же детдомовка...»

Д. Смирнова. Может быть, нравственные потери, происшедшие в нашем обществе, действительно восстановимы, если в такой короткий срок общественное мнение смогло покончить с враньем про «привилегированный класс» детей в Советском Союзе и сместить акценты в отношении к детям, особенно осиротевшим... А вам пришлось преодолевать все издержки старых подходов и комплексов, и вы проделали это с блеском, надо сказать, но саднящая нота неверия в свои силы, сомнения в себе отчетливо звучит в некоторых ваших экранных героинях. Они трогательные, но гордые в то же время. Они очень живые... Как вы надумали стать артисткой?

Н. Русланова. Нечаянно — по объявлению, вывешенному Харьковским театральным институтом. Я недавно была в Харькове и испытала какое-то горькое и томительное чувство оттого, что снесли маленькое двухэтажное здание, в котором институт размещался. Кому оно мешало? Как мы все-таки не умеем беречь память, традиции, тепло. Обидно... Я поступила не с первого захода и, только не пройдя по конкурсу, поняла, что надо работать всерьез, что нахрапом ничего не добьешься. Скажу больше — я многое потеряла бы, если бы поступила сразу. Судьба словно предупредила меня: «Да, это твое, но надо хотеть и трудиться по-настоящему...» Через два года я перешла в Щукинское училище... Б. Е. Захава

пестовал учеников для театра и не любил отпускать их на съемки, считал, что кино — легкий хлеб, потому что слава приходит слишком быстро. В чем-то он был прав, но теперь, совсем перейдя в кино после пятнадцати лет работы в театре, я уже не могу считать кино легким хлебом. Здесь настоящее признание добывается тяжким трудом и крайним напряжением всех сил. И хорошо, что возникла идея этой пока безымянной крылатой и окрыляющей награды.

Д. Смирнова. Американский «Оскар» получил имя, когда кинозвезда воскликнула, что статуэтка похожа на ее дядю Оскара, а что сказали бы вы в такой ситуации?

Н. Русланова. Обнаружила бы сходство с бабой Надей.

Д. Смирнова. А что, Надежда — прекрасное имя с подтекстом, но ведь награда присуждается за прошлые заслуги.

Н. Русланова. Но юноши должны питать надежду ее получить.

Д. Смирнова. Послушайте, а почему, собственно, «ее»? На пресс-конференции, посвященной рождению нашего «Оскара», я видела эту фигуру издали и сочла, что она женского рода, потому что директор Дома кинематографистов Юлий Гусман мечтал назвать ее Серафимой по ассоциации с «шестикрылым Серафимом». Но теперь, надев очки и трогая приз руками, я не могу счесть этот абстрактный выступ на уровне грудной клетки женским половым признаком...

Н. Русланова. Вообще-то и аудитория Дома кинематографистов сомневалась, слала записки: «Какого оно пола?»...

Д. Смирнова. Тем более. Словом, этот вопрос пока остается открытым. Имя и пол выявит плебисцит.

Н. Русланова. Я могу предложить имя «Элеандр» — в честь Элема Климова и Андрея Смирнова. Но самое главное, повторяю, я рада рождению этого приза и люблю его, как бы он ни выглядел и ни назывался. Он по-новому объединяет кинематографистов и вызывает какое-то качественно новое волнение — свежее и немного детское. В детстве так хочется отрезать висящий на тонкой ниточке подарок, так стараешься, хотя завязаны глаза и кружится голова...

Д. Смирнова. Вам это удалось. Еще раз поздравляю и благодарю за беседу.

По следу исчезнувших

В этом номере с помощью читателей мы начинаем детектив. С продолжением — до благополучной развязки в суде.

Глава I. Что случилось? Ищем преступника

г. Рига

Добрый день!

У меня не хватает слов для возмущения!

Сейчас уже 15 марта, а еще не получила январский номер журнала, о февральском номере уж и не говорю.

Это что — новый стиль работы или «любовь» к Прибалтике?

Может, критика и не по адресу, но, думаю, что редакция трудится для читателя, а я ваш труд в этом году еще не видела (в середине января получила 12-й номер прошлого года).

Т. Я. Ромуле

г. Каджаран Арм. ССР

Уважаемый журнал «Искусство кино»!

Вот уже и третий месяц подходит к концу, но ни одного номера вашего журнала пока нет. Прошу вас известить, по какой причине. Может, все номера мы получим в начале следующего года, тогда напрасно не буду ждать. Если не хватает бумаги, то я уверен, что поклонники искусства кино организуют сбор макулатуры. Но, по-моему, непорядочно обманывать людей, пользуясь дефицитом изданий по киноискусству. Может быть, перестройка не коснулась СК СССР?

С уважением *Андреасян А. Л.*

Что случилось — ясно, но куда ведут следы? Сразу скажем, тираж журнала печатается полностью, но редакция журнал не продает и не рассылает. Союз кинематографистов — тем более. Может быть, что-нибудь прояснится на 84-й странице?

А. Махарадзе

Добрый человек на роль тирана

Интервью ведет Михаил Брашинский

Михаил Брашинский. Были ли у вас какие-то личные мотивы играть и *так* сыграть в «Покаянии»?

Автандил Махарадзе. Никаких личных мотивов у меня не было. Мрачные предвоенные годы моей семьи не коснулись, а я тогда еще вообще не родился. Но, по-моему, это и не обязательно — пережить в действительности то, что играешь; главное — точно знать, *что* хочешь сказать на своем профессиональном языке. Я не из тех актеров, которые играют «от себя», и не из тех, кто вкладывает в работу свои личные человеческие проблемы — разве они кого-нибудь, кроме меня самого, касаются?

М. Брашинский. Что ж, попробуем начать по-другому: с определения актерского метода. Творческая система Роберта Стуруа, которую вы исповедуете, проглядывает и в роли Варлама Аравидзе. Зазор между актером и ролью должен быть ясен даже тому, кто не знаком с вами лично: ваше отношение к персонажу — художественный компонент образа. Но Стуруа опасно отождествлять с Брехтом, по крайней мере, изложенным хрестоматийно: там, где «отстранение» вот-вот откроет все карты, вступают в силу законы самого что ни на есть праведного вживания в образ. Так откуда же взялся тиран, где, если не в себе, вы его отыскали?

А. Махарадзе. Сперва — про Стуруа. Он не просто прекрасный режиссер — он художник, который всякий раз заново ищет язык — свой для каждого спектакля, для каждой роли. Стилистика задается жестко, но при этом Стуруа предоставляет актеру удивительную свободу действий. Этому режиссеру нужен *универсальный* актер, актер-«полиглот», всегда готовый говорить на сцене на том пластическом языке, какой найден именно для этой конкретной постановки. Моя работа в «Покаянии» строилась по тому же принципу: свобода при жестко заданном рисунке.

Вообще я глубоко убежден: в кино мы воплощаем то, что находим в театре. Суть профессии, к которой я пришел в театре Стуруа,— перевоплощение в самом прямом, изначальном смысле слова.

М. Брашинский. То есть чем дальше от вас персонаж, чем он неправдоподобнее, что ли, с точки зрения житейской логики...

На церемонии вручения профессионального приза СК СССР Автандил Махарадзе не присутствовал: в это время он был в Белграде на съемках франко-югославского фильма «Переселение» режиссера А. Петровича. К счастью, в редакционном портфеле уже находилось подготовленное к публикации интервью с актером, проведенное в Ленинграде во время гастролей Тбилисского драматического театра имени Руставели, в труппе которого работает А. Махарадзе. — *Ред.*

А. Махарадзе. ...тем он интереснее. Скажем, Авель Аравидзе — казалось бы, сегодняшний человек, рядом с нами по улице ходит, но и этот образ мы пытались обогатить такими красками, которые как бы несвойственны нашему современнику. Вот сцена исповеди Авеля. Многие оспаривали наше решение, говорили: нельзя так играть, у вас не нынешний человек. А я доказывал, что только так и нужно, потому что трагедия — а Авель испытывает в этот момент трагедию — не различает человека сегодняшнего и вчерашнего. Что-то другое движет душой. У нас имелись варианты финала, например, такой: проклятие своему роду шлет человек, совершенно опустошенный трагедией. Но мне как актеру это было неинтересно: слишком мало материала для *игры*.

М. Брашинский. Тогда позволительно спросить, как складывались ваши «личные» отношения с Варламом?

А. Махарадзе. Кого бы я ни играл, меня не волнует его «объективный» облик. Мы с режиссером искали глубину образа, нам хотелось, чтобы тиран был очень талантливым человеком — поэтому он восприимчив к музыке, живописи, поэзии. По-моему, именно этим он еще более страшен.

С другой стороны, своего личного отношения в Варламу я не скрывал. Я ненавижу любое проявление тирании, да что там — просто грубости. Ненавижу запреты. Я надеялся, что у зрителей возникнет такое же чувство, хотя вообще-то я мало верю, что искусство способно изменить жизнь. Я не настолько наивен, чтобы полагать, что возненавидь мы все сообща образ Варлама — и зло исчезнет, и сгинет тирания со всеми ее «не положено!».

М. Брашинский. Учитывалось ли в работе над ролью существование конкретного прототипа?

А. Махарадзе. Нет, никакого прототипа у меня не было. Больше того, я даже не смотрел фотографий тех лет, не начитывал ничего специально, пользовался только своим ощущением времени. Мы вообще пытались избежать чрезмерной конкретизации. Даже во внешности персонажа это подчеркнули: пенсне у него от одного тирана, усики — от другого, черный китель — от третьего... Мы хотели создать собирательный образ зла, чтобы он был мощнее каждого отдельного проявления. Тем не менее, сейчас в стране ассоциации у всех возникают прямые, и это правильно, наверное...

М. Брашинский. Ассоциации с Берия...

А. Махарадзе. Да, но я знаю также, что в Германии или в Италии фильм воспринимают иначе. У них были свои тираны, и их в Варламе узнают.

М. Брашинский. Но ваша ненависть все же имела право на вполне точный адрес. Что для вас наиболее неприемлемо в наследии сталинской эпохи?

А. Махарадзе. Неприемлемо, прежде всего, совершать подмену исторической правды. Сейчас многие хотят представить дело так, будто во всем был виноват один Сталин, а остальные — ни при чем. Это ложь. Тоже своеобразный «культ личности», его изнанка. Тотальное зло не бывает делом рук одного человека. Сталин инспирировал зло — творила его, распространяла и умножала гигантская машина. А вот Сталин ли изобрел эту машину? Может быть — давайте мыслить исторически,— машина породила Сталина и нашла в его лице идеального «рационализатора»? *Машина* страшна. И не только методами, но и самим устройством — ведь людской механизм из таких же, как мы с вами, собран! И вот эта-то машина еще не остановлена до конца. Посмотрите: мы ведь все еще живем старыми понятиями, старыми мерками, старыми стереотипами, которые сегодня не только никуда не годны, но и извращают нормальные отношения между людьми, формируют нездоровое, порченое сознание. Вот самый безобидный пример: я вернулся с Каннского фестиваля и давал интервью. Молодая корреспондентка говорит: вы совершили подвиг, вы герой! Слушайте, говорю, никакого подвига я не совершал. Я сыграл роль, я работал, это моя профессия — какой здесь подвиг?! Мы уже не

можем мыслить без этих понятий, без громких, но уже давно пустых слов, пришедших из старых времен, не можем жить и общаться по-человечески. Футбол по телевизору показывают, а комментарий такой, будто война идет: «наши выстроили оборонительный заслон»...

М. Брашинский. И еще одно уточнение: при всей обобщенности действия, события происходят в Грузии. Как вы считаете, почему Сталин и Берия, сами грузины, так ненавидели свой народ?

А. Махарадзе. Это правда: в процентном отношении грузины пострадали больше всех. Яркая и мощная грузинская интеллигенция почти вся была уничтожена. Но я, наверное, не в достаточной степени перевоплотился в тирана, чтобы понять такое.

М. Брашинский. Абуладзе, на мой взгляд, не слишком «актерский» режиссер. Какое место, по-вашему, он отвел вам как актеру в структуре «Покаяния»?

А. Махарадзе. Может быть, со стороны и складывается впечатление о режиссерском диктате Абуладзе, но оно несправедливо — это я могу утверждать как актер, который без хорошего режиссера вообще мало на что способен. (Я говорю об этом открыто; жаль, что режиссеры у нас нечасто признаются в том, как им необходим сто́ящий актер.) Более внимательного, мягкого и любезного режиссера, чем Абуладзе, я не встречал. На съемочной площадке он делает все, чтобы актер чувствовал себя свободно. И если можно вообще говорить о сотрудничестве актера и режиссера, то наша работа была примером бесценного сотрудничества. Абуладзе ни разу не оставил без внимания чужое предложение и не стеснялся уступить, если чей-то вариант оказывался лучше его собственного. Это свойство подлинно большого художника. Под занавес же он поступил так, как я и предвидеть не мог. Он позвонил мне со студии, где просматривал готовый материал, и позвал на просмотр. Когда я пришел, он сказал: выбирай, какой дубль тебе понравится, тот и войдет в картину. Слышали вы о таком? Исходя из всего этого, вы сами поймете, какое место предложил мне Абуладзе в фильме. И не только мне — всем актерам. Встреча с этим режиссером — как дар судьбы, и я благодарен Богу, что она состоялась.

М. Брашинский. А страшно вам не было за цену такого счастья? Ведь все-таки вы все делали то, что было тогда «не положено».

А. Махарадзе. Нет, я об этом даже не думал. Я думал только о том, чтобы сыграть достойно. Считаю, что так и надо: мы актеры, мы шуты, мы играем, и нечего рассуждать вокруг да около. Пусть каждый занимается своим делом.

М. Брашинский. А как вы считаете, насколько сгущенно символический стиль «Покаяния» был вынужденным? Или, другими словами, всю ли правду вам удалось сказать в «Покаянии»?

А. Махарадзе. Не знаю. Актеру проще высказаться ничего не тая. Режиссеру всегда труднее, он и только он в ответе за постановку и поэтому не может игнорировать всяческие «сети», думая о судьбе своего творения. Конечно, все, что есть в «Покаянии» — и прежде всего язык фильма,— подсказано временем. Но Абуладзе такой режиссер — того уровня, той силы,— который никогда не сдает своих позиций. Если бы он мог творить вовсе без оглядок и скидок, наверное, фильм вышел бы несколько иным. Вопрос: был бы ли он лучше?..

М. Брашинский. Вы хотите сказать, что в каком-то смысле несвобода пошла фильму на пользу?

А. Махарадзе. На этот счет у меня есть своя точка зрения. Нам столько запрещали, столько перекрывали воздух, что наше искусство как бы выработало технику обратной реакции: запрещая, диктуя, насилуя, чиновники научили нас быть изворотливее, хитрее их. Так родилось едва ли не новое художественное мышление. Если умно распорядиться его средствами, то можно и выиграть. Изобретательности, присущей нашим ведущим режиссерам, не найдешь сегодня у самых выдающихся художников Запада. Так что мы у бюрократов в долгу...

М. Брашинский. Про то, что «нормальные герои всегда идут в обход», знали еще в 66-м. Но не станет ли прежний язык теперь огибанием стенки, которой нет? Слова «Не положено!» — больше не в моде...

А. Махарадзе. А что, сегодня все «положено»? Запреты едва начали вымирать, и дай Бог, чтобы этот процесс продолжался — тем и живем. Но пока, по-моему, «изворотливость» и пластичность могут только помочь. Да и дозволенность правды стимулирует не только правду, но и спекуляцию...

М. Брашинский. Согласен, но как тут быть с нашим изголодавшимся зрителем, который хочет услышать «прямую речь»?

А. Махарадзе. На этот вопрос я сейчас не могу ответить однозначно. Только вот называть вещи прямо — дело для искусства, по-моему, сомнительное. Тут какое-то другое слово подходит, а не искусство. Что ж, бывает, видимо, в истории и так, что искусство в принципе не может полностью отвечать требованиям времени...

М. Брашинский. «Покаяние» обладает столь мощным эмоциональным зарядом, что не сразу понимаешь, в кого должен «ударить» разряд. А ведь фильм, если вдуматься, в наибольшей степени обращен к вашему поколению — поколению детей палачей и их жертв. Не к поколению Варлама, которое уже не покается, и не к моему поколению ровесников Торнике, которому тут каяться не в чем, а нужно просто правду узнать,— а именно к людям, впрямую непричастным к трагедии, но ответственным за ложь, которая покрыла то время, за ширмы, которыми оно было отгорожено от нас.

А. Махарадзе. Я с вами согласен, но только отчасти. Наше послание не имеет какого-то конкретного адреса — мы и здесь стремились к обобщению. А вот насчет вашего поколения — не знаю, как в России, но в Грузии иная ситуация. Меня всегда радовало, что молодежь, которую я так люблю, уважаю и считаю гораздо лучше нас, яснее и острее всех воспринимает фильм. На одной из встреч студенты даже спрашивали нас: почему вы не верите в наше поколение, зачем убиваете Торнике? Это был лучший отклик на «Покаяние».

М. Брашинский. Ну, а если отвлечься от искусства и взглянуть на проблему шире, правомерны ли тут обобщения? Я вот о чем: идею покаяния развернул (не без влияния фильма) академик Лихачев: он призвал к покаянию весь народ. Но есть и другая точка зрения, бытующая главным образом в среде интеллигенции: не в чем нам каяться, наши руки не запятнаны кровью, и, призывая на свою голову кару Божью, мы только подыгрываем тем, кто действительно виновен и должен держать ответ. Что вы думаете по этому поводу?

А. Махарадзе. Я верующий человек и считаю, что покаяние необходимо всем, ибо кто ж из нас без греха. Покаяние очищает, преображает душу. Я уверен, что человек, вышедший из церкви или с кладбища, несколько секунд не может творить зло. Мало? Но секунды и столетия строят. А нам бы хоть дни скопить, только б начать...

Анкета «ИК»

Три года спустя

В мае исполняется третья годовщина V съезда кинематографистов СССР, ставшего крупным общественным событием. В истории советского кино съезд стал точкой отсчета нового времени — времени перестройки.

Прошедшие три года — годы принципиальных организационных изменений в структуре кинопроизводства и структуре Союза кинематографистов СССР. Состоялось пять пленумов правления, на которых дискутировались проблемы, связанные с базовой моделью кинопроизводства, с эстетической моделью современного кинопроцесса. Были вынесены на обсуждение актуальные вопросы развития национальных кинематографий и телевизионного кино.

В минувшем году стали ощущаться, на наш взгляд, сдвиги в кинопроцессе. Появились фильмы, которые дают повод говорить о ростках нового киномышления.

Редакция разослала около ста пятидесяти анкет кинематографистам — представителям всех творческих профессий с просьбой ответить на следующие вопросы:

1. *Как Вы лично относитесь к тем преобразованиям, которые происходят сегодня на студиях, в СК СССР, в Госкино СССР? Что представляется Вам перспективным, что вызывает сомнение, недоверие, протест? Отражаются ли происходящие перемены на Вашем творчестве?*

2. *Какие новые художественные тенденции привлекают Ваше внимание? Что кажется продуктивным, обнадеживающим? Что вызывает тревогу, негативное отношение? Назовите, пожалуйста, конкретные фильмы.*

3. *Фиксируете ли Вы возникновение новых мировоззренческих, идейных, художественных концепций? Как сильно влияют на кинопроцесс идеологические догмы сталинизма и застоя?*

С этого номера мы начинаем публиковать полученные материалы.

Иосиф Хейфиц, режиссер

1—3. Я отдаю должное деятельности СК после V съезда, и было бы несправедливо отрицать значение того, что сделано за эти годы. Взять хотя бы конфликтную комиссию (у нас ее называют «реабилитационной»), вернувшую нам целую кинематографию в ее лучших образцах. И то, что студия и все мы освобождены от бывшего редакторского произвола, что называется, расправили плечи. И то, что отношения между СК и Госкино избавились от противостояния или послушания.

Но меня лично огорчает, что недопустимо долго тянется конструирование новой модели, новой структуры. Наше государство, мне кажется, строит новую модель социализма быстрее, чем мы свою.

Сколько ушло времени, сил, нервов, сколько энергии и внимания заняли споры, носящие часто групповой характер.

Как долго тянут в разные стороны пресловутое «одеяло»! Это отвлекло на целых три года внимание от основного, от того, что является главной целью, смыслом нашей деятельности в СК. Вопросы художественные, честь и достоинство режиссерской профессии, «больная» актерская проблема, авторское право создателя фильма, создание лучших условий для труда и творчества, для жизни, многое другое, устремленное на болевую точку — на сам фильм. Много появилось хороших картин, много пришло в кинематограф талантливых людей. Но как, в конце концов, добиться, чтобы советское киноискусство вынырнуло, наконец, из забвения и жалкого положения на мировом рынке?

Мне кажется, что из-за затянувшейся организационной лихорадки развилась какая-то центробежная сила. Что-то вроде «разделяй и властвуй!» Какой уж там «союз единомышленников»! Пустые слова. А ведь такой союз — непременное условие развития любого художественного организма. Нужно ли, в конце концов, делить искусство на молодое, среднее, женское, мужское... Надо делить его по другому принципу: искусство и неискусство! Эйзенштейну, Эрмлеру, Козинцеву и Траубергу, Юткевичу не было и тридцати, когда они уже были знамениты. И они не носили нагрудных значков, которые собираются прикрепить к лацкану молодые кинематографисты в созданном на «Ленфильме» объединении.

Если говорить о моем творчестве (простите за громкое слово), то оно не изменилось в новых условиях. Я всю жизнь старался оставаться самим собой. Стремлюсь к этому и сейчас. Разве только окончательно ушел в отставку тот, как мы его прозвали, «внутренний милиционер», заставлявший меня, еще не переходящего улицу, ждать его свистка.

Что же до избавления киноискусства от сталинских догм и застоя, то, я думаю, этот процесс происходит бурно и плодотворно. Об этом свидетельствуют многие фильмы, мы их все знаем. Мы уже шагнули через покаяние и стремимся к активному разоблачению. Критические элементы в наших фильмах последнего времени стали основными. Это понятно. Но, мне кажется, одни эти элементы вскоре станут неплодотворными. Нам недостает фильмов, утверждающих с той же яростью новое, рождающееся с трудом и в острых конфликтах. Новое об обществе и о человеке. Идеи любви к ближнему, идеи добра и милосердия, торжество совести и порядочности, приговор хамству, мещанству, эгоизму, национализму — все это должно питать наше искусство при любой модели его организации. И только ради этого стоит изобретать новый язык кинематографа. Только для этого и ни для чего другого.

Ленинград

Анатолий Гребнев, кинодраматург

1. Произошло главное и небывалое, сложилась ситуация, в какой мы еще не жили: отменены запреты. Художнику возвращается его достоинство. Еще не так давно нас поощрительно именовали «верными помощниками партии». Теперь, кажется, пришло понимание, что художник может быть любезен народу совсем в иной роли. Важно, чтобы это было до конца осознано самими художниками. (А то ведь еще по-прежнему пишем коллективные письма в «Правду». Как в «лучшие времена».)

Что касается конкретных преобразований в нашей кинематографической жизни, то они происходят, увы, гораздо медленнее, чем ожидалось. Я помню, как горячо аплодировала аудитория нашего пленума, когда Климов делал доклад о новой модели кинематографа. Тогда казалось: еще одно усилие — и все состоится. Было это два с половиной года назад.

В самой модели меня смущает только одно обстоятельство: та начальственная роль, которая, хочешь — не хочешь, отводится союзу при общественно-государственном управлении кинематогра-

фом. Я это уже ощущал, когда приходилось, скажем, участвовать в голосовании по поводу худруков новых объединений, то есть решать чьи-то судьбы. Мне кажется, это не дело для человека искусства. Но с другой стороны, на сегодня — какой другой выход? Я во всяком случае за то, чтобы двигаться вперед, исправляя ошибки на ходу...

Но это все частности, когда подумаешь о главном, что произошло и происходит с ошеломляющей быстротой.

И тут я всегда возвращаюсь мыслями к V съезду кинематографистов, к этим трем дням в мае 1986-го, так много значащим в жизни каждого, кто их прожил,— уверен, говорю не только о себе.

Сейчас нередко слышишь, что съезд наш был всего лишь следствием тех изменений, что произошли в стране. Пусть так. Но верно ведь и то, что сам этот съезд тоже кое-что значил в жизни общества — это первый, небывалый и беспримерный у нас случай, когда свободным волеизъявлением массы тайным голосованием было заменено все руководство творческого союза — верхи выбраны волей низов. Думаю, что Большой Кремлевский дворец по крайней мере лет пятьдесят не видел ничего подобного! Это был первый шоковый удар для командно-административной системы; она оправилась от него к концу июня, к съезду писателей, организовав его «по всем правилам», но жизнь уже шла по-другому, и в этой по-другому, по-новому текущей жизни навсегда отпечатались те три майских дня.

2. Только что получил из союза список фильмов, вышедших на экраны в 1988 году, с предложением отметить пять лучших для последующего награждения по результатам опроса... Среди 156 названий художественных фильмов, от «А» («Амуланга») до «Э» («Этот странный лунный свет»), я сразу же, без колебаний, подчеркнул два — «Историю Аси Клячиной» и «Комиссара» (как известно, сделанных двадцать лет назад) и уж затем, после раздумий — еще три, среди них «Маленькую Веру»... Вот так обстоят наши дела. 1988-й оказался, по-моему, даже беднее предыдущего, 1987-го.

Конечно, год на год не приходится. И не беллетристика нынче в лидерах, а публицистика. Не игровое кино, а документальное, взлетевшее за эти два-три года вон как высоко! И все же...

В анкете «ИК», в ее вводных абзацах, говорится о «ростках нового киномышления». Что имеется в виду? Более высокая, не знающая слов «можно» и «нельзя» степень правды? Или какой-то особо усложненный киноязык, ныне не боящийся обвинений в непонятности? И то, и другое, несомненно, появилось в наших теперешних фильмах. Хотя должен признаться, что и «старый» кинематограф, не пользовавшийся привилегиями перестройки, отнюдь не представляется мне сплошь отсталым. В нем и «Андрей Рублев», и «Жил певчий дрозд», и «Баллада о солдате»... да что там говорить, биография целых поколений художников, которым нечего стыдиться.

Когда-то давно я прочел у маркиза де Кюстина в его знаменитой книге о путешествии в Россию 1839 года такое вот поразившее меня тогда рассуждение. Я его выписал для себя. «Нет поэтов более несчастных, чем те, кому суждено прозябать в условиях широчайшей гласности, ибо когда всякий может говорить о чем угодно, поэту остается только молчать». Это, конечно, сказано о тогдашней Франции, родине путешественника. «Видения, аллегории, иносказания,— продолжает маркиз,— вот средства выражения поэтической истины. Режим гласности убивает эту истину грубой реальностью, не оставляющей места полету фантазии». Уж не зовет ли эта цитата нас назад, в эпоху застоя?

А ведь и впрямь, «когда всякий может говорить о чем угодно», нужен истинный талант, чтобы выйти на уровень «поэтической истины», то есть искусства.

Свобода самовыражения выявила пока что, на сегодняшний день, не только дремавшие потенции и невостребованные мысли, дождавшиеся, так сказать, своего часа, но, увы, и отсутствие потенций и мыслей, душевную лень и некультурность. Продюсеров у нас нет, начальство, слава богу, оставило нас в покое, редакторы сникли, худруки нынче боятся «да-

вить» на режиссера... Ситуация поистине уникальная, ее можно только приветствовать, однако заметив при этом, что она требует известной культуры и творческой дисциплины художника. Ну хотя бы трезвой оценки своих возможностей — за что браться, а за что — не стоит. Или умения ограничить себя в метраже — сократить картину там, где она слишком длинна... Небрежность, безвкусица, пренебрежение драматургией (тут я уже говорю как человек своей профессии, которую, по-моему, нужно спасать как таковую) — все это как было, так и осталось, разве что обнажилось в ситуации «беззапретности» (позволю себе такое слово).

За недосугом и в азарте перестройки мы перестали говорить о нравах. А они не стали лучше. Не возродилась критика — как независимая профессия, как духовная субстанция, как атмосфера. Вот еще одно наследие тех лет, когда любое высказывание в печати принималось как «государственное», кем-то свыше санкционированное и, конечно, влекущее за собой материально ощутимые последствия и санкции — пользу или ущерб... Как нам это теперь изжить?

3. О новых мировоззренческих концепциях. Одна из них, может быть, первая и главная — это приоритет общечеловеческих ценностей над классовыми, социальными, политическими интересами. Давно ли нас пугали «абстрактным гуманизмом»! Произошло то, что можно назвать переворотом в общественном сознании. Рушатся бастионы идеологических догматов, подлежат пересмотру оценки, взгляды, репутации...

Скромная недолгая «оттепель» конца 50-х — начала 60-х была обеспечена мощным человеческим потенциалом. Вспомним, как буквально в одночасье выплеснулась новая волна талантов, сразу составившая поколение.

Нынче этого не произошло. Нет новой волны. Наша революционная перестройка, к великому сожалению, бедна людьми, ей не хватает личностей, не хватает кадров! Я говорю сейчас конкретно о кинематографе, где перестройка легла на плечи тех, кто есть, кто жил и не обязательно страдал в ту эпоху, и не обязательно оказался в выигрыше в эпоху сегодняшнюю, а может быть, и потерял больше, чем приобрел, таких тоже немало. И все-таки это нам, тем, кто есть, выпало совершить труд обновления. Больше некому.

Всеволод Ревич, кинокритик

1. Насчет студий и Госкино я ничего сказать не могу, так как далек от них, поэтому буду говорить только о союзе.

Мне представляется, что мировая линия, вычерчиваемая во времени и пространстве нашим творческим союзом, завернула куда-то не туда. Для большинства членов СК здание на Васильевской так и осталось «министерским» домом, где надо записываться на прием по личным вопросам раз в неделю с 16 до 18-ти. Руководящее звено этого здания увлеклось выработкой новой модели кинематографа, и ни на что иное энергии у него не осталось. Мне кажется, что в последнее время наш союз не выступает на общественной сцене как ударная политическая сила, как бродящее начало перестройки, о чем так громко было заявлено на V съезде. Отдельные секретари союза иногда выступают, а союз как целое — нет. Вот почему я не разделяю восторгов по поводу намечающихся сепаратистских движений. Самостоятельность гильдиям, республиканским союзам и т. д., конечно, нужна, но при том условии, если они остаются подразделениями цельной, единой, боевой организации, способной во всеуслышание заявить о себе в необходимых случаях. Иначе маломощные, раздробленные структуры быстро превратятся в мелкие профсоюзики, замороченные бытовыми конфликтами. Однако четкой концепции этого целого или хотя бы стремления ее выработать я, как рядовой член союза, не замечаю. На ноябрьском пленуме правления у меня возникло грустное ощущение, что я присутствую на похоронах Союза кинематографистов.

2. Дорогие друзья, вы так сформулировали вопросы, что для ответа на них надо написать целую монографию. Может быть, вы таким способом намеревались заполучить готовые статьи в редакционный портфель? Современная социология учит, что анкеты должны быть рассчитаны на средние умственные способности отвечающих — «да, нет (нужное подчеркн.)». Например: «Нравится вам фильм «Маленькая Вера» — «*да*, нет». Или: «Нравится вам фильм «Трагедия в стиле рок» — «да, *нет*».

Если же говорить столь же коротко, но серьезно, то в этих двух картинах как раз и заложены те тенденции, о которых и можно говорить: «привлекают внимание», «кажутся продуктивными, обнадеживающими» и «вызывают тревогу, негативное отношение». Ведь оба эти фильма в принципе об одном и том же — о бездуховности, о потере нравственных ориентиров. Но вышеупомянутые художественные тенденции у них различны. В первом случае — исследование действительности средствами искусства, а во втором... Мне не хочется обижать уважаемого мною Савву Кулиша такими словами, как «конъюнктура» и «коммерция», но получилось нечто близкое к ним.

Не думаю, чтобы этим заявлением я сделал киноведческое открытие. То, что две подобные тенденции схлестнутся на экране, можно было предсказать заранее. Они и схлестнулись. Иногда даже в пределах одного и того же фильма. И на их тщательном, осторожном, но решительном отсоединении может произойти некоторый расцвет нашей кинокритики.

3. Опять-таки ничего себе вопросик. Особенно с предупреждением, что от ответов зависит судьба нашего кино.

Выделю мировоззренческие тенденции. Я не уверен, что кинематограф может создать какую-то независимую философскую платформу, он все-таки включен в общую идеологическую систему. А если говорить о состоянии общественной мысли в нашей стране, то мы присутствуем при уникальной ситуации — полном отсутствии какой-нибудь оформленной идеологии. После постепенного вытеснения официальных, во многом замешанных на сталинских догмах представлений в сознании людей возникает опасная торричеллиева пустота. Как известно, «свято место пусто не бывает», поэтому она заполняется довольно разнообразными составляющими, скажем, бурно приобретающими популярность религиозными настроениями. Однако долго жить без идеологии невозможно, и хотим мы того или не хотим, но придется конкретизировать, что за социализм мы собираемся создавать, какие общечеловеческие заповеди-нормативы в него вольются и т. д. На общественные науки надежд, честно говоря, маловато, и в выработку новой системы ценностей искусство может сейчас внести существенный вклад.

Пока главенствуют тенденции расчистки. Они, впрочем, тоже носят конструктивный характер, та же «Маленькая Вера» немало сделала в разрушении мифа о том, что рабочий класс продолжает оставаться ведущим в нашем обществе.

Наиболее опасным сегодня мне представляется настойчивое внедрение националистических идей. В среде кинематографистов они, к счастью, не получили такого распространения, как в среде литераторов, но борьба с ними должна быть всеобщей.

Олег Фиалко, режиссер

1. Первый вопрос анкеты вызывает невольную улыбку.

Во-первых, необходимо было бы уточнить, о каких преобразованиях идет речь: о декларируемых или происходящих на самом деле?

Во-вторых, говорить через запятую о студиях, СК СССР и Госкино СССР — значит пренебрегать известным: «впрячь в одну телегу коня и трепетную лань».

В-третьих, мне кажется, очень бы не помешало добавить все-таки к «данному триединству» еще и органы республиканские, хотя бы потому, что данный

монтажный стык на сегодняшний день выглядит более чем любопытно.

Но тем не менее...

Сдвинут тяжелый камень, и каждый желающий увидеть восторгается чистотой ключевой воды, ударившей из-под него. Однако идет время, и невозможно скрыть, что из родника уже не только пьют, но гонят к нему скот, стирают белье, ссыпают в него мусор... Причин тому много. Главная из них — топтание на месте, которое, как известно, ведет к обвалам, гниению, болоту.

Печально сознавать, что в Москве кинематографический пульс бьется довольно-таки учащенно, а у нас, если не встряхнемся в ближайшее время, все дальнейшее — как мертвому припарка. За истекшее время не научились главному — слушать друг друга. Раньше кричали от горя, теперь — от радости, от опьянения свободой. Причем кто про что кричит — не разобрать; важнее всего — выкричаться самому. Кажется мне, что из-за постоянного возбуждения, ослепления борьбой с мельницами не замечаем порою плевков в собственное лицо.

А еще больно оттого, что никак не можем протрезветь, осмотреться и понять, что найти единую для всех справедливость невозможно, обязательно кто-то будет лошадью, а кто-то всадником. Но о милосердии к тем, кто сегодня внизу, так хочется молить... И не потому, что вдруг из них кто-то завтра поднимется, нет, наоборот, вдруг они никогда этого не смогут сделать. Для этого нам, как минимум, нужно бы отказаться от компенсации за свои прошлые унижения, от административного зуда, короче, от одной из сторон рабской психологии.

Все происходящее в кинематографе с мая 1986 года влияет на творческий процесс благотворно, не забывать бы нам только, во имя чего все свершалось.

2. Радует обращение всех и вся к правде. Но правда не может быть для всех одна и та же, а осмысление ее тем более процесс скорее мучительный, чем радостный. Судя по появляющимся фильмам, возникают и новые спекулянты на теме, на ракурсе, на акценте. Это понятно, но хотелось бы более частых прозрений, предвидений, предчувствий. Их пока что маловато, больше фотографий момента. Конечно, это тоже немало, особенно если учесть наш извечный голод по честной, без ретуши, летописи, но момент пресыщения не за горами. От нас обязательно вместо «Маленькой Веры» — шедевра перестройки потребуют «Маленькую Надежду» — шедевр искусства...

3. Преодоление двойственности нашего сознания — основная проблема для многих из нас и на сегодняшний день, некоторым она просто не под силу. А задачи перед нами огромные и разномасштабные: от резкого повышения своей индивидуальной культуры до простого собирания камней вместо их расшвыривания. Тогда можем всерьез мечтать о духовном насыщении культуры.

Если ситуация останется столь же необычной, как сегодня, а судьба столь же благосклонной, то, возможно, детям нашим на вопрос о влиянии догм отвечать будет много легче. Сегодня для вызревания этого ответа кроме известных дефицитов нам недостает добра и самоиронии. Только они помогут сверять свой компас с компасом V съезда.

Киев

Борис Кустов, режиссер-оператор

1. По роду своей профессиональной деятельности я являюсь режиссером-оператором документального кино. В среднем делаю по два фильма в год. Основная работа в СК: член правления Свердловского отделения СК СССР, председатель секции документального кино, член Всесоюзной комиссии. Союз кинематографистов был той реальной правовой и движущей силой, которая внедряла в жизнь идеи новой модели кинематографа — создание киностудий нового типа (идейно-художественные программы, худруки, худсоветы и пр.). Вся эта работа, назовем ее первым этапом, велась нами старыми «силовыми» приемами по

принципу «давай-давай» и не имеет до сих пор достаточной правовой основы. Не раз приходила мысль: а не зряшная ли это работа, эту глухую стену бюрократизма не одолеть... Но если все бросить на полдороге, то прощайте все мечты о бескомпромиссном и честном кинематографе. Первый проект перестройки кинематографии, безнадежно устаревший, так и не был своевременно утвержден Советом Министров СССР. Теперь подготовлен второй проект, на мой взгляд, простой и хороший. Затяжки с его утверждением могут серьезно навредить перестройке всего кинопроцесса.

Уже первые месяцы работы управлений по кино в Министерстве культуры республики показали их полную ненужность — ни в области кинопроизводства, ни в сфере киновидеопроката. Система реализации фильмов через кинорынок может обернуться крахом больших иллюзий, если киновидеообъединения (прокатчики) будут по-прежнему функционировать в экономической системе, не стимулирующей улучшение их финансовой деятельности. Надо установить фиксированные платежи в госбюджет, а не создавать иллюзию финансового благополучия, перекачивая миллионы рублей в центр, а потом, для покрытия издержек, спуская часть полученных средств снова в низовые организации. Полунищие покупатели на кинорынке только дискредитируют хорошую идею.

Теперь к вопросу об СК СССР. О федеративном союзе национальных кинематографий или — едином и неделимом, каким он был изначально создан. Как видно из устава, в СК СССР вступают индивидуально работники кино- и телефильма, а не по-взводно или поротно. И наша сила была и будет в нашем единстве. В то же время я за свободное волеизъявление любой национальной кинематографии. Пусть республиканские союзы будут самостоятельны и независимы. Но при реальном плюрализме мнений это не должно помешать отдельным кинематографистам (тем, кто пожелает) быть членами или СК СССР, или СК республики. У каждого должна быть свобода выбора. Не нужно никого насильно ни держать, ни загонять... А вообще-то, чтобы не наломать дров и чтобы в будущем не стало стыдно за свое легкомыслие, по вопросу единства союза необходим референдум.

2. Поскольку ведущие кинематографические силы сосредоточены в крупных городах, то обычно и проблематика фильмов, как и вообще «знание жизни», сводится исключительно к изображению жизни в больших городах. Поверхностному чаще всего. А тут еще и бойкий интерес к ранее закрытым темам — наркомании, рок-музыке и пр. Но ведь в большинстве своем наш народ живет в бесправии и униженности — вот об этом нужно говорить с экрана. Бороться за то, чтобы в основу нашей жизни были положены принципы здравого смысла и уважения к человеку, я думаю, кинематограф обязан. В этой связи мне очень симпатичны работы Т. Скабард, А. Сокурова, С. Мирошниченко, В. Соломина.

3. К сожалению, догмы сталинизма заложены в нас глубоко. Работая над фильмом «Камо грядеши», я все время задавал себе вопрос: почему создание коммуны невозможно в стране, где у власти находимся мы — коммунисты? И пришел к выводу, что тот социализм, который провозгласил Сталин, держится на отдельных *признаках* социализма: проблема власти решена, проблема собственности — тоже, классовая структура — в норме. Но вся беда заключается в том, что эти точки соединяются не реальными связями, а мысленными линиями. Признаки социализма превращены в «призраки». Или другой очень важный вопрос — Коммунистическая партия. До сих пор мы живем и руководствуемся главным принципом организационной структуры партии, сформулированным самим «отцом народов»! Поэтому афоризм «партия превратилась в армию» — это не просто лихая фраза. Вопросы критики и гласности по-прежнему очень актуальны, поскольку нет ответа на вопрос: «сколько демократии? сколько социализма?» И меня не удивляет, что мой фильм «Тайное голосо-

вание» до сих пор лежит на уже новой — «перестроечной полке»[1].

Свердловск

Александр Караганов, киновед

1. Преобразования многое обещают, если за ними последуют адекватные им дела. Главное в них: художник получил больше свободы, избавлен от многих глупых, а если и не глупых, то бюрократически-догматических регламентаций; творческие объединения стали более самостоятельными — увеличились их возможности инициативнее работать.

Что касается сомнений, то они происходят прежде всего оттого, что творческий Союз кинематографистов слишком много энергии тратит на реорганизации, переименования своих подразделений; меньше, чем нужно,— на обсуждение и решение идейно-эстетических проблем киноискусства, расширение его тематического диапазона.

В работе создателей фильмов, а также киноведов и критиков слишком резок разрыв с прошлым, недостаточно учитываются опыт прошлого, значение преемственности лучших традиций советского кино (при решительном расставании с традициями дурными). Происходит очередное выплескивание вместе с водой и ребенка.

Далее. Мне показалось, что в «базовой модели», по крайней мере в том ее варианте, который я знаю, по-настоящему не учтены трудные проблемы республиканских студий, выпускающих по 3—4 фильма в год: как они перейдут на полный хозрасчет, самоокупаемость и самофинансирование? И перейдут ли? Что делать с кинопрокатом, чтобы исключить его плохую работу с советскими фильмами, а при отчетах — «перекидывание» зрителей с зарубежных фильмов на советские?

2. Нынешнее кино открыло «молодежную тему» в ее теперешних сложностях и параметрах. (Только надо бы уберечься, чтобы за «Маленькой Верой» и «Соблазном» не последовал поток конвейерной продукции: такая опасность реальна.)

Появилось несколько серьезных фильмов о трудных, драматических и трагических моментах нашей истории («Холодное лето пятьдесят третьего...», «Завтра была война»).

На передний край перестройки вышла кинопублицистика. Но вызывает недоумение и тревогу исчезновение целых материков на «тематической карте» современного кино (историко-революционный фильм, фильмы о войне, показывающие войну не только как арену мужества, но и как важный момент в нравственной истории общества).

3. Боюсь, что возрождению и обновлению этих разделов, равно как и прямому обращению к перестройке экономики и человеческих душ, возникновению новых художественных концепций мешает растерянность ряда художников на переходе от инерции сталинизма и застоя к свободному творчеству в условиях гласности и демократизации общества. Мешает (как это ни странно) плохое знание многими из них реальной истории революции, идей и норм ленинизма, принципиальных различий между ленинским и сталинским подходом к практическому осуществлению диктатуры пролетариата, принуждения и «красного террора», утверждения правовых и нравственных норм революции и социализма. Сталинизм как бы застит глаза, мешая отчетливее видеть разницу между врангелевским вешателем и коммунистом-ленинцем, оказавшимися в одной и той же тюрьме или лагере; анализировать неизбежную жестокость революции и преступные злодеяния во имя личной диктатуры «вождя»; судить об экономической политике большевиков, об их кооперативном плане по ленинским «первоисточникам», теоретическим и практическим, а не по сталинским извращениям этих «первоисточников».

[1] Пока материал готовился к печати, мы получили сообщение из Свердловска, что благодаря поддержке общественности фильм «Тайное голосование», наконец, получил разрешительное удостоверение. — Ред.

Дискуссии

Художник и власть

В октябре 1988 года при Союзе кинематографистов СССР начал свою работу интеллектуальный клуб «Свободное слово». Формулируя задачи нового объединения, в заседаниях которого участвуют многие известные художники, философы, экономисты, искусствоведы, политологи, председатель и основатель клуба В. Толстых сказал: «Начатая V съездом СК СССР перестройка кинематографа, а теперь и самого творческого союза, нуждается в серьезном мыслительном, духовном обеспечении. Среди множества вопросов, которые придется решать, самыми трудными, «головоломными» наверняка окажутся вопросы мировоззренческие, питающие живое творчество художника. Они-то и будут в центре нашего внимания.

Период публицистического натиска на социальную действительность, судя по всему, начинает уступать нужде в аналитическом, собственно теоретическом осмыслении прошлого, настоящего и будущего нашего общества, нашей культуры. Создание клуба — скромная попытка ответить на эту потребность».

Обсуждение темы «Художник и власть» было одним из первых. Сокращенная и доработанная членами клуба стенограмма этого обсуждения и послужила основой настоящей публикации.

Валентин Толстых, философ. Сегодня нам предстоит обсудить сложную и весьма актуальную тему. Я не помню случая, чтобы в нашей литературе, научной или публицистической, кто-то попытался вот так, с ходу поразмышлять о взаимоотношениях художника и власти. Едва ли нам удастся всесторонне раскрыть эту тему, да это и невозможно. Хорошо, если мы правильно и интересно ее поставим. Думаю, нам в этом поможет член клуба, старший научный сотрудник Института философии АН СССР Валерий Александрович Подорога. Его научные интересы непосредственно связаны с обсуждаемой темой, и он любезно согласился быть нашим проводником, или, как это теперь принято называть, «шоуменом».

В. Подорога. Мне кажется, что художник сегодня явно преувеличивает всесилие власти и ее *отрицательное* воздействие на творчество. И это можно понять, если вспомнить, в каком положении находилась отечественная культура с конца 20-х годов и до самого последнего времени. Действительно, «властные» отношения в нашем обществе развивались только в одном направлении, которое можно обозначить понятием «прямая репрессия». Единственно, что изменялось, так это тактика и стратегия применения разнообразных форм такой репрессии. Нет ничего удивительного, что современному художнику (да и не только ему) так трудно избавиться от невротического отношения к власти; он, если так можно выразиться, болен властью. Кошмар лабиринтов власти преследует его, обесценивая творческий порыв, и все персонифицированные образы власти от министерского чиновника до партаппаратчика и коррумпированного коллеги по цеху заслоняют собой социальный горизонт. От них исходит угроза прямой репрессии, ибо вина художника перед властью оказывается не в том, что он совершает

Валерий Поддрога
Александр Рубцов
Генрих Иваницкий
Салам Гусейнов
Валерий Ожогин
Марлен Хуциев
Валентин Толстых
Борис Грушин
Леонид Гордон
Вадим Межуев
Сергей Муратов
Виктор Данилов-Данилян
Марк Захаров
Лев Карахан
Юрий Богомолов

противоправные действия, а в том, что он художник.

Но когда художник говорит себе: «Или я или она!» — то, на мой взгляд, он признает существование лишь одной формы власти, той, что видима, и на свету которой он находится, той власти, которая указывает на себя: «Да, я есть власть, и кроме меня нет никакой другой!»

В драматическом диалоге с властью художник оценивает себя потенциально свободным, полностью отчужденным от зла власти: «Я — здесь, а она — там, и поэтому, чтобы противостоять власти, я не должен быть там, где она». Вполне оправданное взаимное недоверие. А может ли быть иначе, если в обществе постоянно циркулирует лишь одно представление о власти; и те, кто ее осуществляет, и те, кто от нее страдает, едины в одном: власть неделима и абсолютна, в противном случае это не власть.

В нашем обществе незащищенность художника перед лицом власти стала великим мифом. Но самое интересное, что этот миф и есть реальность, в которой мы существуем. Между художником как творческой личностью и властью как системой запретов нам и сегодня не отыскать промежуточного социального пространства (то, что называют гражданским обществом), которое ограничивало бы действие властных структур до того демократически разумного предела, где власть может осуществляться исключительно в рамках законности и легальности.

Власть, которая претендует на имя абсолютной, по своей природе не может быть легальной. В эпоху становления абсолютистских монархий, например, управление общественными и политическими делами осуществлялось в значительной степени через принцип «letteres de cachet», через так называемые «секретные письма» (особенно во времена Людовика XIV), имевших силу административных приказов и требовавших немедленного исполнения без санкции на их использование со стороны парламента. Собственно, «секретные письма» аналогичны сталинским секретным приказам и указаниям, нашему сегодняшнему административному и телефонному праву. Сфера илегальных действий власти может бесконечно разрастаться, все более приобретая террористический характер. Но главное, власть оказывается способной проникать в глубь социальных отношений, блокировать собой институты воспитания, семью, сексуальные отношения и т. п. Я хочу только сказать, что видимые формы абсолютистской власти — власть, которая желает, чтобы ее славили как выражение справедливого социального закона,— способна эффективно осуществляться только илегально, невидимо.

Деформация социальной жизни под воздействием абсолютистской власти происходит таким образом как бы за кулисами видимого. На сцене же господствуют самые разнообразные маски власти, и их перемещение в социальном пространстве подчас кажется свободным от закулисных стратегий. То, что происходит за кулисами, никаким образом не связано с игрой и представлением масок власти. Власть, которая на сцене, должна быть вне подозрений, как жена Цезаря. Для кого же сооружена эта замечательная сцена, кто этот печальный зритель, зритель-жертва? Думаю, что не только художник. Мы все и каждый по-своему привязаны к театральному креслу.

Но весь этот театр власти, от которого бежит художник,— лишь отвлекающий маневр. Ориентируясь на маски власти, ее персонификации в образе бюрократии или, как раньше, «отца народов», художник полагает, что устанавливает между собой и властью непреодолимую дистанцию. Он не предполагает худшего — что власть неуловима в маске (ведь маска не разоблачает, а лишь маскирует реальное действие власти) и что власть способна не только проникать, но и захватывать целиком средства и объекты творческой воли независимо от того, осознает ли, «чувствует» ли сам художник проникновение власти в его святая святых или нет. Власть легко обнаруживается на уровне технологии изготовления художественных образов, и там ее уже трудно персонифицировать.

Многие художники кинематографа, с успехом протестующие против различных персонификаций власти, между тем с не меньшим успехом воспроизводят в своих картинах образы прямой репрессии. Вероятно, они полагают, что технология фильма является нейтральной и внеценностной и ее выбор определяется лишь волей художника. Редкий художник кино задумывается сегодня над тем, насколько средства его труда «заражены» деструктивной силой власти, господствующей в обществе. Но если и задумывается, то приходит к достаточно стандартному решению: он как бы поворачивает репрессивный строй социальных отношений на самого зрителя. Этот художник говорит зрителю своей картиной: «Ты таков, репрессия живет в тебе, посмотри на себя внимательней!» Кинематограф в своей массе постепенно склоняется к тому, чтобы лечить общество с помощью шоковой терепии («Плюмбум», «Маленькая Вера», «Меня зовут Арлекино», «Воры в законе» и др.). Словно тот, кто придет в себя после удара, сможет стать лучше и вспомнить себя другим, «подлинным гражданином».

По-моему, вопрос прежде всего в том, что умеет делать сегодня сам кинематограф, может ли он обойтись без технологии «прямой репрессии» или нет. Способен ли он вернуть художника к самому себе, а не принуждать его к странному, противоестественному и незаметному союзу с властью? Не сама ли власть, которой так резко говорит художник свое «нет», провоцирует это «нет»? Ведь художник так или иначе вписан в определенный тип «властных» отношений, хотя и сопротивляется, не хочет их исследовать на себе, не хочет их вообще замечать. Разве, борясь с властью, он не заимствует у нее средства борьбы? Сегодня художник еще плоть от плоти власти, которой бросает вызов, ибо не знает другого способа реакции на власть, кроме тех, которые власть ему ссужает. С. Эйзенштейн исследовал тоталитарный тип власти («Александр Невский», «Иван Грозный») на языке самой власти, он как бы давал власти возможность говорить и славить себя на кинематографическом языке: он театрализовал власть, развернул ее во множестве персонификаций, как будто власть может быть «хорошей» или «плохой», как будто власть можно любить или ненавидеть, как будто она есть нечто зависимое от этой любви и ненависти. Конечно, другое время! Кто будет спорить. Но ведь и теперь мы все еще не можем отказаться в отечественном кинематографе от использования технологии прямой репрессии — технологии, которую долгое время распределяла в нашем обществе власть.

Лев Карахан, кинокритик. Наверное, вы правы, когда утверждаете подспудную вовлеченность художника во «властные» отношения при абсолютистской диктатуре. Она и в самом деле, сметая на своем пути всякую разумную социальную индивидуализацию, общественный детерминизм, превращает существование социума в один сплошной кошмар. Жизнь на всех уровнях, в том числе и жизнь творческая, оказывается порабощенной всепоглощающей идеей Власти. Но абсолютизм есть все же частный случай общественного устройства. Особенно в это хочется верить сейчас, когда мы пытаемся вырваться из сферы его притяжения и построить нечто более правовое, цивилизованное — то, что и называется гражданским обществом. В этих условиях, по-моему, важно понять, какими должны быть естественные, не извращенные абсолютизмом отношения художника и власти, соответствующие их природным социальным фукнциям, предназначению. Неужели ситуация, которую вы описали: художник уверен, что бежит от власти, а на самом деле находится у нее на жестком поводке, так уж непреложна?

Мне кажется, исходить надо из того, что нормальное развитие — это не стагнация и не ускорение, а диалектическое взаимодействие стабилизирующих и дестабилизирующих факторов. Выбор между раскачиванием лодки и нераскачиванием был искусственно навязан нам минувшей эпохой. Искомым же является, очевидно, разумное сочетание движения с непотопляемостью. А то и другое

само по себе в равной мере губительно для лодки, в которой все мы сидим.

Если попытаться теперь применить к этой диалектической ситуации (движение — непотопляемость) социальные возможности художественного сознания и социальный потенциал власти, то окажется, что художнику с импульсивной, противной подчинению природой более пристала доминанта движения, нестабильности, тогда как власть — с ее стремлением именно подчинить, обуздать, ввести в границы — предрасположена к обеспечению стабильности и непотопляемости. Слишком уж большая распорядительность, организационная активность художника всегда вызывает у нас недоверие к творческим его возможностям. Точно так же и чрезмерно импульсивная, беспокойная натура представителя власти оказывается рано или поздно неуместной и, как свидетельствует практика,— скажем, политический опыт Н. Хрущева — грозит срывом, крушением карьеры.

Опираясь на эту модель, неизбежно схематичную и огрубляющую реальные, в конкретных индивидуальностях явленные связи и пропорции, можно все-таки предположить, что в нормальных стабильно-нестабильных условиях социальная коллизия — художник и власть — несет в себе как конфликтное начало, обусловленное взаимным недоверием (слишком уж разительны отличия, непохожесть противостоящих сил), так и сознание взаимной необходимости, основанное на компенсаторной потребности и принципе дополнительности. Таким образом, взаимоотношения — художник и власть — представляют собой как бы сам горячий, наполненный, живой пульс общественной диалектики, ее средоточие.

Нарушение пульсации сигнализирует об общем нездоровье данного социального организма. Крайняя форма нездоровья — война художника и власти.

В. Подорога. А вы считаете, что такая война вообще возможна?

Л. Карахан. Я понимаю, что нарушил здесь границу вашей концепции, согласно которой война художника с властью — чистейший миф, иллюзия, которой тешит себя художник, вовлеченный в абсолютистский круговорот. Но ведь вы сами сказали, что миф и есть наша реальность. Соответственно, вполне реальна для нас, только-только пытающихся избавиться от общественного нездоровья, и мифическая (по исходной своей сути — в этом я согласен с вами) война художника с властью. Эта мифическая война может иметь свою реальную стратегию и тактику и, что самое реальное,— свои жертвы. Возьмите, к примеру, историю А. Солженицына. Ведь описанная им в литературных очерках «Бодался теленок с дубом» история его отношений с властью — есть самая натуральная история военных действий. Даже главы называются: «Петля пополам», «Душат», «Встречный бой» и т. д. Формально это сражение привело к незаконной высылке писателя из страны, а по сути к моральной его победе. История этой мифической, но в реальности происходившей войны знает конкретных противников и конкретных союзников, перебежчиков и шпионов, парламентеров и посредников, своих пострадавших, избитых, уволенных с работы, посаженных в тюрьмы, знает и своих погибших — Е. Д. Воронянская повесилась после того, как открыла на допросе в ленинградской госбезопасности место хранения «Архипелага ГУЛАГ». Миф, наваждение? Да. Но такова наша жизнь.

Точно так же, как война художника с властью, является мифом и безоблачный мир между ними. Однако и этот миф может быть реализован. Правда, уже не как симптом общественной болезни, а как символ более или менее разумного жизненного устройства. Я имею в виду момент почти сакральной встречи художника и власти, момент их дружелюбного единства. Такие встречи издавна проводятся в Белом доме. Делались попытки такого рода и у нас — при Хрущеве, даже при Сталине. Но у нас подобные встречи обычно имели непредсказуемые для художника последствия. Военный миф всегда был как-то ближе, более удобным для инсценировки.

Мы еще только стремимся войти в нормальное жизненное русло, но пока

что достаточно далеки от цели. Если раньше засилие власти делало возможным превращение в художников, писателей Л. Брежнева, Ш. Рашидова или (более близкие кинематографу примеры) С. Цвигуна-Днепрова, Б. Павленка, то теперь, наоборот, функции власти стремятся исполнять художники. Взять хотя бы горячо обсуждаемых руководителей вновь созданных студийных творческих объединений. По-моему, это лишь другая крайность, которую можно оправдать как явление временное, связанное с тем, что кроме художников просто некому перехватить власть у чиновников, воспитанных на военной мифологии. К тому же понятно и желание художников хоть как-то сократить дистанцию, необходимую для нормального взаимодействия между художником и властью. Эти силы противоестественно разделены по сей день буферной зоной партийных, государственных, советских функционеров, которые настолько зарегламентированы в своих действиях, что властью, строго говоря, не являются.

Генрих Иваницкий, биолог. Мы сразу включились сейчас в рассмотрение сложных и даже пока гипотетических для нас социальных моделей. Так что вынуждены оговаривать неизбежно упрощенное их изложение. Я бы хотел в этом смысле предложить простые модели, на примере которых можно получить более целостный образ интересующих нас отношений — художник и власть.

Сейчас быстро развивается направление в биологии по изучению так называемого социального поведения простейших организмов или микроорганизмов. Оказывается, там тоже есть своя социальная организация. Она может быть устойчивой и неустойчивой.

Имеется такой любопытный вид микроорганизмов — диктиостелиум дискоидеум. Их называют социальными амебами, которые ведут себя по-разному в различных ситуациях. Если среда богатая, им есть чем питаться, они ведут себя как индивидуальные организмы, каждая амеба размножается делением, почти не замечает соседей. Но как только среда становится голодной, то та первая амеба, которая «сообразила», что она попала в экстремальную ситуацию, начинает выбрасывать циклическую АМФ; каждая следующая, получив этот сигнал, начинает в свою очередь также ее выделять. Тогда все амебы начинают сползаться к той первой, которая «закричала» «SOS». И после этого система ведет себя совершенно иначе: все амебы вместе образуют плодовое тело, похожее на гриб. Гриб выбрасывает легкие споры, и их ветром несет как «эмигрантов» туда, где богатая питанием среда. Там они опять переходят на индивидуальный образ жизни, превращаются в амеб и ведут себя как отдельные организмы. Это не единственный такой вид. Многие микроорганизмы ведут себя похожим образом.

В связи с этим примером ставлю вопрос: что же такое власть — это воздействие, данное извне, или нет? Можно ли от нее отказаться? Можно ли придумать какую-то организацию, в которой не будет власти? Я убежден в том, что нельзя. Возьмем клеточный уровень организации живого. Наша ДНК — это та самая власть, которая определяет развитие организма в целом. Здесь обычно используют синоним понятия «власть» — «управление». Таким образом, власть — это, по-видимому, действительно консервативная компонента, которая необходима для развития любой системы, чтобы эта система выживала в медленно меняющихся условиях внешней среды. Но любая консервативность так же опасна, как и большая изменчивость. Значит, нужно чтобы у развивающейся системы была вторая компонента, которая приспосабливала бы систему, адаптировала ее к внешним быстро меняющимся условиям, подавала бы сигнал «SOS», когда система приближается к критическому состоянию.

Теперь о роли художника в социальной системе. С моей точки зрения, художники бывают разные (они как ферменты в биологии): некоторые могут поддерживать консервативную компоненту, а некоторые (может быть, их и в самом деле большее количество) должны, наоборот, играть роль того изменчивого фактора, который приспосабливает

систему к внешним быстро меняющимся условиям, выполняет обязанности впередсмотрящего.

Если исходить из этой, к сожалению, тоже упрощающей аналогии, то становится более или менее понятной роль художника. Действительно, в большинстве случаев художник должен находиться в конфронтационном отношении к консервативной компоненте, выполняя роль катализатора процессов, хотя не исключена возможность, что могут быть и должны быть художники, задача которых поддерживать консервативную компоненту, выполняя роль ингибиторов процесса.

Теперь такой вопрос: сама власть — это что, нечто консервативное, что никогда не изменяется? Нет. Мы знаем, что даже на клеточном уровне существует мутация, которая меняет ДНК под действием тех же внешних условий. Главное для выживаемости сложной системы — это разнообразие. Если в системе есть большое разнообразие, то тогда фильтр внешних условий сможет выбирать то, что нужно для того или иного момента, чтобы система функционировала и выживала.

Я намеренно изложил сложную социальную ситуацию на примитивном модельном биофизическом уровне. Мне кажется, что такой подход к рассмотрению сложных систем достаточно конструктивен, чтобы схватить суть процесса.

Леонид Гордон, социолог. Генрих Романович, а биофизические аналогии вы используете для того, чтобы пояснить вашу мысль, или вам кажется, что они прямо переносимы на человеческий опыт?

Г. Иваницкий. Аналогия — это способ рызмышления. Какую бы конкретную систему мы ни взяли, она всегда будет моделью — она всегда беднее, чем ситуация.

Л. Гордон. Я думаю, что тут качественный уровень обеднения. Я боюсь, что вы его перешли.

Г. Иваницкий. Тогда поясните: где, вы считаете, аналогия перестает срабатывать?

Л. Гордон. Я приведу (к сожалению, на память) цитату из Достоевского: мое неуправляемое хотение, чтобы мне чай пить, а то и ударить ногой по хрустальному дворцу. Это и мешает построить хрустальный дворец...

Я думаю, что каждый отдельный человек качественно отличен от тех объектов, с которыми вы имеете дело. Я думаю, что и социальная система нечто совершенно другое, чем система биологическая. Способ аналогий чрезвычайно важен. Но когда начинают буквально механически переноситься на человека такие аналогии, то, я думаю, мы получаем упрощение, которое ведет к ошибке.

Г. Иваницкий. Мы во взаимной дискуссии сейчас уйдем от темы заседания, но я мог бы привести примеры, естественно, не только на уровне бактерий или отдельных клеток, а на уровне поведения коллективных животных, где увеличивается число параметров. И таким образом постепенно подойти к социальным системам из людей, в которых, правда, я смыслю не очень много. Думаю, что в таком же положении находится большинство наших социологов и психологов. Слишком сложные и нелинейные процессы идут в человеческом обществе. Для того чтобы рассуждать о чем-то профессионально, нужно иметь большой фактический материал и опыт его обобщения. Но внутренне, на эмоциональном уровне я думаю, что здесь переход качественный только за счет бóльшего числа параметров. А принцип развития в своей основе похожий.

Л. Гордон. Попробуем все-таки вернуться к социальным моделям. Я согласен с Караханом, что соотношение художника и политической власти образует вечно неразделимое соединение общности и противостояния. Осознание неизбежности, даже необходимости именно такого типа отношений в социальной связке «художник — власть» рождает, как мне кажется, и потребность в третьем элементе, третьей фигуре, которую следует расположить где-то посередине, на месте тире. Глубокая противоречивость взаимоотношений художника и власти приводит к тому, что это противоречие лучше всего разре-

шается, когда в обществе имеются достаточно развитые и достаточно независимые (это корень дела!) группы, так сказать, объяснителей, людей, способных прояснить и художнику, и власти сложность их единства — противостояния. Ведь власть (если это, конечно, «хорошая», народная власть) заботится о благе общества, руководствуясь прежде всего интересами народов, классов, миллионных масс. Так тому и следует быть. Художнику же, создающему красоту, до́лжно видеть в первую очередь человека во всей его отдельной неповторимости и отдельной правде. Иначе художник приходит к воспеванию зла. Тут одна из самых капитальных причин вновь и вновь возникающего взаимного непонимания между политическими институтами и искусством. Обществоведение может (увы, это не всегда получается) уменьшать такую опасность. Разумеется, не дай бог, чтобы обществоведы давали художнику указания, псевдонаучные разъяснения. Не об этом речь. Обществоведение (конечно, умное и честное обществоведение) способно помочь художнику, тренируя его интуицию, развивая его художническое ощущение социальной действительности, проясняя ему некоторые стороны того, что в окружающем мире происходит. Не менее важны обе функции «объяснителя» и в отношении власти. Именно потому, что власти приходится руководствоваться интересами большинства, ей не всегда понятно стремление художника в любом случае увидеть красоту и правду отдельного человека, защитить его. Обществоведение, если оно независимо и честно, а не стремится быть подручным помощником политических деятелей («автоматчиками партии», как говорил один из наших лидеров о журналистах), способно облегчить власти осознание полезности, важности особого взгляда художника. Оно помогает росту политической культуры в обществе, «окультуривает» власть.

Думаю, что в нашем обществе это вдвойне важно. Во-первых, в России и в Советском Союзе исторически сложилось так, что художник, из-за отсутствия политических свобод, кроме вечных задач искусства выполняет некоторые функции публициста, а то и политика. «Покаяние», «Дети Арбата» — наиболее яркие выражения этой ситуации сегодня. Но, заметьте, художник эти функции выполняет только тогда, когда он независим, когда у него сохраняется та искренность, о которой писал в своей знаменитой статье в начале оттепели 50-х годов В. Померанцев. Иначе получаются «масштабные полотна», которые тоже вроде бы провозглашают хорошие идеи, но никого они не трогают.

Во-вторых, эмоциональный характер всякой революционной эпохи, нашей перестройки в том числе, таит дополнительные сложности для художника, особенно художника российской традиции — с типичным для нее максимализмом, нетерпением, с желанием устроить жизнь в один момент, сейчас или никогда.

Очень важно, чтобы сегодняшний «объяснитель» показывал художнику, да и любому человеку в обществе, необходимость постепенности, поэтапности, исторического хладнокровия. При этом важно видеть и показывать разницу между идеалом, реальной ситуацией и возможностями перехода от реальной ситуации к идеалам. Я считаю, например, что экономический идеал для нашего общества если не классическое (оно сейчас невозможно) рыночное хозяйство, то, по крайней мере, планово-товарная экономика, а идеал политический — общественный плюрализм и социалистическая многопартийность. Но, декларируя и защищая эти идеалы, не менее важно видеть (а об этом-то художник зачастую как раз и забывает), что попытки ввести такие вещи декретом немедленно и сейчас ни к чему, кроме кровавых неурядиц, не приведут. Давайте будем делать выводы из нашей отечественной истории. В феврале 1917 года Россия в несколько дней стала самой демократической страной в мире. Но прочная демократия не устанавливается в такие сроки. И уже через несколько месяцев общественное разви-

тие заставило использовать политические формы, очень далекие от идеальной демократии.

Снова оговорюсь, что не нужно понимать мои слова в том смысле, что «объяснитель» может все разъяснить художнику, дать ему «всеведение пророка», после чего и художник начнет действовать в соответствии с рецептами науки. Но я думаю, что «объяснитель» полезен как создатель атмосферы, в которой повышается вероятность того, что «единство — различие» власти и художника будет иметь плодотворный, а не разрушительный характер.

В. Толстых. «Объяснитель», как вы его называете, давно существует, но, видимо, он не очень эффективно действует, если так незаметен, что о нем никто не вспоминает. Это критик, выполняющий, помимо всего прочего, и роль посредника между художником и зрителем. Проблема в том, что именно эту функцию критик старается не исполнять, сосредоточившись на «самовыражении» — демонстрации своих познаний, таланта, вкуса, симпатий и антипатий. Что же касается «оппозиции», то в роли оппонентов властей, будь то Госкино или секретариат Союза кинематографистов, должны выступать газета, журналы (например, «Искусство кино», «Советский экран»), короче — пресса как орган общественности, а не какого-то ведомства.

Л. Карахан. Неуместно было бы сейчас, встав во фрунт, защищать честь критического мундира, хотя я и не вполне согласен с вами: критика очень медленно, высвобождаясь из-под ведомственной опеки, все-таки обретает сегодня кое-какое влияние и даже эффективность. Но что я определенно хотел бы защищать, так это то, что вы называете «самовыражением». Я уверен, что свои задачи критик, как и представитель любой другой творческой профессии, решает все-таки не в обход собственных познаний, таланта, вкуса и всего остального, что вы с таким пренебрежением перечислили. Ведь все это и определяет внутренний потенциал, личность критика. А только личностная критика может быть, по-моему, интересной. Вы же, похоже, предписываете критикам роль грузчиков от искусствоведения, которые в поте лица должны перетаскивать смыслы из произведений в сознание зрителей, читателей. Но такой подход был особенно популярен в минувшие годы, когда личность, неповторимая внутренняя данность критика существовали как бы вне профессии, а его самого пытались заставить «грузить» только те смыслы, которые были означены в инстанционном реестре, оставляя на долю личности лишь почетное право утирать пот со лба.

В. Толстых. Дорогой Лев Маратович, я отнюдь не против самовыражения критики и критиков. Я о том, выполняют ли они роль посредника (объяснителя) между художником и зрителем, читателем.

Юрий Богомолов, кинокритик. Я думаю, что к проблеме личности мы вышли в нашем разговоре не случайно. Мне бы хотелось в связи с этим коснуться вопроса о специфике власти художественного сознания над человеком.

Эта специфика может яснее проступить на фоне иных форм сознания. Например, мифологической.

Мифомир хранит в себе тайну овладения вниманием массовой аудитории. Особенность могущества мифа в том, что он стремится воздействовать на подсознание не просто индивидуума, но массы.

Мифологическое состояние мира — это тотальная власть коллективного над индивидуальным. Что в ней примечательного: она не нуждается ни в каких обоснованиях — ни в исторических, ни в социальных, ни в моральных.

Зевс — одна из масок этой власти. Другая — Сталин.

Есть основания предположить, что сталинизм был лишь во вторую очередь идеологией, а в первую очередь он был именно мифологией. Иначе невозможно объяснить национальные реалии 30-х годов и последовавших за ними четырех десятилетий.

Чтобы логика мифомира вступила в действие, нужно ввергнуть реалисти-

ческое сознание в иррациональное. А для этого необходимо развязать оргиастические инстинкты.

В значительной степени они оказались развязанными благодаря многочисленным жертвам гражданской войны, а затем и коллективизации, а впоследствии и мощных волн репрессий. Только в мифологическом мире возможна такая близость между коллективной жизнью и коллективной смертью. Это очень точно угадано Платоновым в том эпизоде «Котлована», где показан деревенский праздник по поводу всеобщей коллективизации. Раскулаченные уплывают навстречу своей погибели, а колхозники начинают безудержный танец. Точно так же и в реальности тридцатых годов погребальные работы естественно сочетались с созидательными.

Мифологическое мышление — это абсолютно тоталитарное мышление. Оно не способно оглянуться на себя. Возможно поэтому лишено, как это давно замечено, моральной тенденции.

Художественное мышление не может не быть неоппозиционным к мифу. Уже фольклор бросает ему вызов. Сказка в отличие от мифа сознает собственную условность. Сознает уже тем, что допускает фигуру сказителя. В мифе повествователь невозможен. Все, что в нем ни происходит, возникает как бы из эфира. События мифа не нуждаются в средствах фиксации и распространения. Они не требуют глаза, который бы их подглядел, и уст, которые бы изложили увиденное.

Фольклорная сказка допускает индивидуального рассказчика, но исключает реальность индивидуального автора.

Впрочем, появление индивидуального автора дело времени и отваги индивида. Это событие равнозначное подвигу Прометея, бросившего вызов Зевсу.

Художественное мышление — богоборчество по своей природе. Это героическая попытка перераспределить мощь творческого желания, похитить часть ее у коллективного воображения, у нерасчлененной массы, персонифицировавшей себя в Зевсе или Дионисе или в Сталине, и вручить ее отдельному человеку.

Собственно, эту попытку предпринял в свое время С. Эйзенштейн, снимая по заказу Сталина «Ивана Грозного». Картина, которая по замыслу заказчика-мифотворца должна была стать историческим основанием мифологического мироздания, позволила себе оглядку на эту систему.

Логика мифа в рамках художественного сознания утрачивает непреложную законодательную силу. Самый сокрушительный удар ей наносится в тот момент, когда она осознается как не абсолютная, как не единственная.

Логика мифа не наблюдаема, не сознаваема в границах самой этой логики. Миф «думает и знает» безотчетно, то есть бессознательно.

Художественное сознание, открывая мир, открывает метод. Открывая мифологию, начинает пользоваться ею как материалом и приемом. Это означает конец абсолютистского мифомира.

Александр Рубцов, философ. Опять мы скатываемся к поляризации. С одной стороны — художник, с другой — власть. В современной теории уже немало сделано для того, чтобы размыть эту схему и увидеть власть там, где мы ее до сих пор старательно не замечали, часто с ее же помощью. Но альтернативное решение проблемы просто гипнотизирует и уже сейчас, после выступления В. Подороги, разговор вновь и вновь, под разными предлогами, поворачивает на то, что есть Художник — некое как бы девственное, абсолютно вневластное и исключительно индивидуальное творческое начало, а есть власть — неизменно противостоящая художнику социальная машина, представленная соответствующими институтами и персонажами. И есть драма их постоянно возобновляющегося столкновения.

Соблазн подобной морализации проблемы слишком велик, но и слишком понятен. Проблема противоборства художника и власти чрезвычайно остра, особенно в нашем обществе, но это проблема *поступка,* а не разговора о нем. Она остра лишь там, где художнику в его взаимоотношениях с властью приходится совершать конкретный выбор и

реальное действие — для мысли, а тем более для уютной беседы в кругу почти единомышленников в ней вообще никакой остроты нет. Поэтому говорить на эту тему в такой ее героической интерпретации столь же приятно, сколь и бессмысленно: это все равно что делиться различными тонкостями технологии свершения подвигов. Если и можно здесь сказать что-либо «острое», то скорее о том, что на крутых поворотах художнику иногда приходится с некоторым пониманием относиться и к проблемам самой власти: есть предельно допустимые скорости перемен, о чем уже говорил Леонид Абрамович Гордон. Превышение этих скоростей чревато тем, что в протоколах ГАИ называется «не справился с управлением»,— в результате таких «аварий» у руля, как правило, вновь оказывается власть, способная существовать, лишь упираясь обеими ногами в механизм торможения.

Гораздо менее исследованными, а потому и более продуктивными представляются мне переходные аспекты этой проблемы, например, «Власть как художник», «Художник как власть» или «Власть в художнике». Все эти аспекты крайне важны, а во многом и специфичны именно для нашего общества.

Прежде всего надо избавиться от представлений о власти как об инстанции, которая интересуется только «содержанием» искусства (то есть его тематически выраженной идейно-политической ориентацией) и вмешивается в вопросы эстетики исключительно по невежеству или простодушному отсутствию такта. Форма, художественный язык — вещи, с точки зрения власти, далеко не нейтральные, и интуитивно это чувствуют даже самые малообразованные политики со всеми вытекающими отсюда последствиями для искусства. Власть не только выполняет функцию идеологического надсмотрщика, являющегося пассивным носителем тех или иных эстетических предпочтений,— в известном смысле она сама является как бы безличным автором, сама творит некую идеальную эстетическую реальность и находит множество более или менее заметных способов воплотить эту реальность руками художника. При этом известные образцы прямого вмешательства в фактуру чужого произведения (к примеру, Сталин — Эйзенштейн) интересны как раз менее всего, хотя тоже должны быть осмыслены не только в плане политико-конъюнктурной правки. В принципе понятны и механизмы различного рода косвенного влияния. Но гораздо интереснее, когда подобного рода наводка производится «на расстоянии» и часто незаметно для самих участников этой процедуры, взаимно и искренне верующих в автономию по крайней мере эстетических аспектов творчества.

У проблемы «Художник как власть» тоже есть свои «грубая» и «тонкая» стороны. Можно, конечно, успокаивать себя тем, что художник — это только творец, а там, где он власть или тем более функционер, он уже не художник. Но только не в этом обществе. У нас художники руководят художниками, объединяются в производственно-бюрократические организации, именуемые творческими союзами, выступают в этом качестве как часть политической системы; и не надо делать вид, что есть кто-то, на чьем творчестве это вообще никак не отражается. Более того, если бы где-нибудь такая идеальная ситуация хоть на мгновение возникла, разговаривать здесь было бы просто не о чем. Наоборот, драма возникает именно тогда, когда художник ценой огромных усилий, а иногда и потерь пытается из этой ситуации высвободиться, причем не просто социально, а именно в творчестве. Там, где ему это не удается (то есть в той или иной степени практически всегда), он сам становится властью, а точнее орудием власти, бессознательным средством нормализующего манипулирования сознанием.

Здесь мы плавно переходим к проблеме «Власть в художнике». Художник, сознание которого было бы абсолютно свободным от атрибутов, установок и ориентаций власти, не просто иллюзия — это активно конструируемый фантом, нередко злокачественный. Правда, многие честно и искренне верят именно

в такое, абсолютно суверенное свое положение в мире и обществе. Но при этом в подавляющем большинстве своем снимают фильмы, которые *можно показывать*, всегда — которые *можно снять* и лишь в уникальных случаях пытаются снимать фильмы, которые *снять нельзя*. Можно даже отбросить весь киношный ширпотреб и оставить только шедевры — и все равно мы получим не «все кино мира», а именно наш советский кинематограф, отмеченный не только особенностями ландшафта или этнической «души». В Советском Союзе Тарковский сделал фильмы, которые *можно* было сделать в Советском Союзе — при всей неординарности и внутренней самоосвобожденности их автора. За границей он сделал фильмы, которые здесь сделать было просто немыслимо (не запрещено, а именно невозможно по чисто субъективным основаниям). И он не смог бы их сделать здесь даже сейчас и даже если бы ему выдали специальный патент на абсолютную свободу творчества. Для этого надо было вступить с официальной властью в качественно иные отношения (не столько в формальном, сколько в «интимном» их аспекте) и таким образом в самом себе переключить постоянно действующий стимулятор, названный здесь «властью в художнике». Настоящий «свободный» художник не тот, в ком этой машинки нет: таких не бывает, и, видимо, просто слабый художник тот, кому она настолько не мешает, что он вообще не чувствует ее работы и мнит себя абсолютно самодостаточным организмом. Настоящий художник всегда ощущает в себе эту тяжесть как нечто чужеродное и превращает свое творчество в бесконечную попытку от этого освободиться. Парадокс здесь в том, что чем более мучителен для художника этот процесс, тем значительнее результат, тем больше уже отвоеванная свобода, тогда как комфортное ощущение абсолютной независимости от воздействия власти, как правило, не выводит далее известной комбинации пальцев в кармане.

Марк Захаров, режиссер. Отдаю себе отчет в том, что я, в отличие от тех, кто огрублял, упрощал, схематизировал проблему, буду ее несколько вульгаризировать. Это уже не первый раз: желание понизить уровень разговора. Как в театре. Долго говоришь артисту о тончайших изгибах мятущейся души и других высоких материях, а он тебя спрашивает: «Так все-таки тише или громче?» «Нет,— отвечаешь обычно,— быстрее».

Я благодарен Валерию Александровичу Подороге за очень интересное сообщение об абсолютистской власти. Вроде бы почти все знал и без него. Но язык, терминология, игра мысли — другого класса. Не моего. Повыше. Поэтому сделал немыслимую вещь — стал за ним записывать. Как член районного актива, который старательно и демонстративно записывает выступление Генерального секретаря, которое появится в завтрашних газетах. Очень удивился по этому поводу. Тридцать пять лет ничего не конспектировал после краткого курса истории ВКП(б)».

Хочу сказать, что дожил до очень интересного времени, от которого пребываю в растерянности. В том смысле, что три-четыре года назад точно знал, как надо действовать нашему правительству (в особенности главе государства), чтобы привести всех если не к счастью, то уж, во всяком случае, к процветанию. Сейчас, к сожалению, не знаю. То есть по ряду проблем имею твердые и достаточно радикальные суждения, но во многом усомнился.

Я понимаю: власть — очень сильная категория биологического свойства. Мало чем уступающая половому влечению. Я однажды испытал ощущение, словно подопытная крыса, которая нажимает на рычаг специального научного устройства и получает удовольствие. В ФРГ у меня было три съемочных дня в павильоне. Большой коллектив техников западногерманской киностудии работал, выполняя мои команды... Работали они, между прочим, удивительно. Очень весело, быстро, легко, без взаимных препирательств, окриков, понуканий, четко и мгновенно подчиняясь моим распоряжениям. И, вместе с тем, без лишних улыбок, без кликушества, без показухи.

Противно было смотреть. До того завидно!

Если мне в голову приходила очередная глупость и я говорил: «Надо камеру установить вертикально вон над тем мостиком»,— рядом мгновенно возникал человек и несколько секунд задумчиво смотрел на мостик. Потом тихо объяснял: «Это можно сделать через двенадцать минут». Отсняв мостик сверху, я говорил: «Не надо было сверху снимать, надо было снизу». Тот же человек, не моргнув глазом, быстро оценивал ситуацию и так же тихо говорил: «Это можно сделать через семь минут».

Очевидно, я пребывал в каком-то первобытном состоянии. Возможно, в упоении властью. Ощущение сильное, по сравнению с «Мосфильмом» — фантастическое, сверхъестественное. Правда, потом все, что снял в этой эйфории, в фильм не вошло...

Еще хотел бы сказать — сейчас для меня проблема власти заметно и своеобразно обострилась. Некоторое время назад я считал себя не то чтобы авангардистом — скорее, максималистом с тенденциями к медленному переходу в экстремисты. Сейчас ловлю себя на некоторых как бы конформистских рефлексах с консервативным отливом. Печальные события, возникшие на национальной основе, их обилие, разгул низменных человеческих страстей — все это вдруг повернуло меня в другую сторону. И стали мучить мысли. Новые. Непривычные.

Очень не хочется, чтобы недалекие и злобные люди сваливали обострение национальной проблемы на перестройку. Так или иначе, идеи обязательной национальной самостоятельности циркулируют по всему миру. Этим болен весь земной шар. Болен, потому что очень часто бурные эмоции не имеют под собой основ правовых, экономических, демографических. Многие национальные, точнее, националистические идеи утопичны, хотя они устойчивы, как безусловные рефлексы. Вопрос этот дьявольски сложный, потому что в этих массовых порывах могут быть и привлекательные черты.

Валерий Ожогин, физик. Марк Анатольевич, а может быть, стоит обратиться к опыту эволюционно развивавшихся обществ? У них в прошлом сепаратистские тенденции тоже были: в Канаде это Квебек, в Соединенных Штатах это Техас и другие штаты. Давайте поизучаем, не будем изобретать «социальный велосипед». Опыт этих обществ бесценен, как бесценен и опыт наших экономических проб за семьдесят лет особенно теперь, когда предельно ясен его знак.

М. Захаров. Да, я согласен, потому что мы ведь вообще маленькая планета, да еще с дрогнувшим озоновым слоем. И вообще мы должны несколько по-иному себя ощущать и — главное — использовать опыт друг друга.

Но, допустим, все национальности нашей державы хотят все же превратиться в абсолютно независимые суверенные государства. Это «допуск» по отношению к самому себе. Проблему «художник и власть» как бы примеряю сейчас на собственные плечи. И сразу эта проблема оборачивается такой остротой, такой болью и многосложностью, что страшно делается. А решить ее не могу. Даже чисто теоретически, наедине с самим собой. Для режиссера — ощущение редкое. Наша безапелляционность не знает границ. А тут вдруг — граница, за которой неизвестность.

По мере произнесения этих слов мой консерватизм катастрофически увеличивается. Во многих наших городах милицию перестали бояться. Мы узнали о случаях, когда штурмовались отдельные здания, поджигались автомобили, разносились витрины, обильно лилась человеческая кровь. Я ловлю себя на страшной для художника, считавшего себя прогрессивным, мысли об усилении милиции, об использовании опыта зарубежных полицейских сил. Естественно, я хочу от руководства такими силами особого ума, такта и, возможно, особого таланта. Чудовищный произвол минских «карателей» в октябре 1988 года нисколько не останавливает моего убеждения в обязательной силе власти как

таковой и ее законных представителей.

Эти суждения безусловно приводят к еще одной идее, которую прежде презирал,— идее «социального заказа».

Недавно из ленинградской телевизионной программы мы узнали о том, как малолетние дети разбили стекла на шестом этаже и вышли на подоконник. Их сняли пожарные, обнаружив в квартире еще одного грудного младенца в состоянии дистрофии. Дети были заперты в квартире несколько дней, оставлены без еды — мать ушла в загул... Это не просто леденящий душу факт — это, по-моему, повод для социального заказа. Лично я не готов сейчас для такой работы, но, будь я вправе раздавать социальные государственные заказы, я бы призвал дееспособных талантливых художников и поставил перед ними проблему религиозного воспитания. «Воспитание» — слово, от которого нас приучили вздрагивать. Но понятие это есть. Оно емкое, многогранное, и одна из граней: следование заветам великой христианской культуры... Если бы мать брошенных в запертой квартире детей имела отношение к христианской вере, то она, в крайнем случае, положила бы младенца под соседскую дверь...

Извините за сумбурный поток сознания. Если у режиссера в голове порядок — это уже не художник.

Л. Гордон. Вы знаете, социальный заказ в буквальном смысле, как прямая директива, почти всегда ведет к гибели художника. Но социальный заказ может быть и плодотворен, как некая общественная и этическая потребность, свободно возникающая в душе художника. По-моему, вы говорите сейчас именно о таком социальном заказе. А в нем не было и нет ничего консервативного, презренного для художника.

Сергей Муратов, киновед. Марк Анатольевич, вы так пугаетесь нарастающей внутри вас консервативной волны, потому что слишком близко к сердцу приняли «предлагаемые обстоятельства» — формулу «художник как власть». Но на практике художник еще все-таки не совсем сросся с властью.

В то время как мы ведем этот разговор, по Центральному телевидению должно идти обсуждение документального фильма «Театр времен перестройки и гласности», содержание которого непосредственно касается нашей темы «художник и власть». Сотрудницу «Белорусской энциклопедии» увольняют с работы «за оголтелую попытку» объявить Марка Шагала, уроженца Витебска, всемирно известным художником-гуманистом. За ее нежелание отказаться от этих взглядов. Тем самым она «навязывает нам политические оценки» — утверждает один из ее руководителей и не без сожаления добавляет, что если бы она поработала в издательстве еще годик, то из нее получился бы неплохой редактор. То есть тогда бы она усвоила, кого считать выдающимся, а кого нет.

Тоталитарная власть не только не терпит иного голоса, кроме собственного, но и иного зрения, и иного слуха. Мы как бы передоверяем ей эти функции или, как сегодня принято выражаться, делегируем полномочия. С тем, как именно это происходит, нас и знакомит А. Рудерман в своем фильме. Неудивительно, что в результате такой многолетней политики мы вообще разучиваемся и видеть, и слышать, и говорить. Речь идет об общественном голосе, общественном слухе и общественном зрении. В лучшем случае тут можно упомянуть об общественном — и притом крепостном — сознании, которое оперирует готовыми газетными блоками. Помните, как у Чапека: «Противник предпринял гнусные попытки обстрелять наши самолеты, мирно бросавшие бомбы на его города».

Тоталитарная власть всегда говорит от имени народа, хотя на самом деле выступает исключительно от себя, в то время как художник говорит от себя (и даже настаивает на этом), но в действительности он-то и есть глаза и уши народа. Художественное сознание представляет мир во всем многообразии его истины, тогда как власть — во всей унификации лжи. Первая картина мира способствует развитию личностей, вторая — торжеству усредненности.

В картине Рудермана есть эпизод, где некая невидимая рука, появляющаяся из-за кадра, изымает из скульптурного триптиха фигуру Шагала. Это даже не назовешь метафорой, ибо все события, происходящие в фильме, словно подчиняются указаниям все той же зловещей и анонимной руки. Народный заседатель рассказывает, что судье позвонили откуда следует, чтобы заставить вынести неправедный приговор. Он рассказывает об этом без всякого осуждения: «Ну, а что ему делать? У него ведь дети... Жить надо». Но стоило названию фильма появиться в телепрограмме, как и сам заседатель прислал на ЦТ телеграмму, утверждая, что все, что он говорил,— он не говорил! Та же невидимая рука наложила табу на саму картину, попытавшись отлучить ее от киноэкрана и даже не дать закончить. Вы знаете, что незавершенный фильм вывезли из Минска в нелегальной видеокопии, чтобы показать на фестивале неигрового кино в Свердловске, где он получил сразу два приза.

Гласность — наиболее эффективное оружие против анонимности.

Мы часто говорим о мужестве художника. Но это все равно что говорить о мужественном поступке сапера, который решил разминировать поле, хотя это — его профессия. Другое дело — мужество общественного самосознания. Общество может хотеть услышать, что оно представляет собою на самом деле, а может и не хотеть (и не услышит). Но в любом случае оно остается обществом. У художника такого выбора нет. Мужество — это самоопределение, способность подняться выше самого себя. Долг художника — оставаться самим собой. Вся вина Шагала в том, что он видел мир так, как видел, а не так, как «надо». В этом смысле художник и авторитарная власть — взаимоисключающие понятия.

В «Возвращенной молодости» Зощенко приводит жертвенный список отверженных властью художников и мыслителей — от Сократа до наших дней. Составляя этот траурный перечень, он не знал, что и сам окажется в их числе и своей судьбой ему суждено будет подтвердить жестокую справедливость собственных размышлений.

Задумываясь над подобной печальной хроникой, можно впасть в отчаяние, видя, как на протяжении веков и тысячелетий зло остается злом. Но можно испытать безмерное удивление, убедившись, что и художник остается художником, несмотря ни на что. Как говорил герой одного из романов Мерля: «Я не настолько наивен, чтобы верить в неизбежность всякого справедливого дела, но я не могу позволить себе роскоши мирового отчаяния».

В. Толстых. Хочу дать короткую справку. Сейчас именно с выходом на экран интересных, острых документальных картин возникают самые большие сложности. Картина «Театр времен гласности и перестройки», которую пытаются придержать в Белоруссии, не исключение. Скажем, картина «Тайное голосование» долгое время находилась на полулегальном положении уже по воле высших инстанций. Так что же изменилось в самом принципе взаимоотношений художника и власти?

М. Захаров. Сергей Александрович[1], можно вам задать вопрос? Он займет двадцать секунд. Давайте представим себе, что вы Генеральный секретарь, а я ваш помощник. Я прихожу к вам и говорю: «Михаил Сергеевич, сегодня[2] резко обострилась ситуация в стране. Вот документы, связанные с Прибалтикой, с Карабахом, с Арменией. Вот что в Грузии происходит... Может быть, не трогать сейчас Белоруссию? Не надо ли нам подождать месяца два с белорусской картиной, потому что ситуация грозит вырваться из-под контроля? Как вы считаете, Михаил Сергеевич, не подождать ли нам немножко, хотя Валентин Иванович Толстых настаивает на выпуске фильма?»

С. Муратов. Я поручил бы своему сотруднику, мнению которого я доверяю, посмотреть этот фильм.

---

[1] Обращается к С. Муратову.— *Прим. ред.*

[2] Дискуссия проходила в ноябре 1988 года.— *Прим. ред.*

М. Захаров. А я вам скажу: Белоруссия возмущена, она клокочет.

С. Муратов. Я не думаю, что этот фильм подлил бы масла в огонь именно национального вопроса. Фильм о другом: как раз об отношениях художественной культуры с властью сегодня, о том, что эти отношения еще очень далеки от идеала.

В. Ожогин. А что такое идеал? Что такое, по крайней мере, норма? Какой должна быть власть на практике? Ведь для того, чтобы движение было целесообразным, надо определить цель.

Представляет ли собой власть Король в «Маленьком принце» Сент-Экзюпери? Маленький принц прилетел на планету, над которой властвовал Король (естественно, и над всей Вселенной). Маленький принц любил любоваться заходом солнца, и он попросил Короля приказать солнцу зайти. На это Король совершенно резонно ответил, что необходимо дождаться благоприятных условий. «...Сегодня это будет в семь часов сорок минут вечера. И тогда ты увидишь, как точно исполнится мое повеление»,— говорит Король.

Является ли властью этот симпатичный персонаж? Давайте подумаем. Если мы обладаем полным знанием о мире (а это означает — и о его будущем), то власть не нужна. Мы, таким образом, можем предположить, что власть есть прерогатива принимать решения, в том числе очень ответственные, в вероятностном мире, когда знание о мире неполное. Поскольку полное знание о мире недостижимо, то, наверное, приходится признать, что власть вечна. При этом, конечно, понимаем, что движение к полному знанию все-таки происходит. Это означает, что чем дальше, тем власти будет нужно меньше. В частности, если обернуться назад, то увидим: чем раньше, то есть когда человек мало знал о мире, тем власти было больше.

Значит, власть — категория вечная, а потому особенно интересная для изучения. Но когда мы что-либо изучаем, надо выбрать метод. Мы, как правило, все пытаемся изобрести сами. И, как я уже говорил, в политической жизни чаще всего изобретаем *«социальные велосипеды»* и забываем о том, что История отнюдь не ждала прихода именно нашего поколения — мол, это поколение народится и все рассудит, все разведет по своим местам. Печально, но почти каждое поколение делает эту ошибку.

Например, творцы американской конституции понимали, что природа человека несовершенна: «Люди — не ангелы». Но они и не уповали на возможность ее изменения. Это много позже и именно у нас появился призыв «мы не можем ждать милостей от природы, взять их у нее — наша задача!». Если вдуматься, то есть представить себе и отдаленные последствия (в том числе уже осуществившиеся), то это — лозунг самцов-насильников. Точно так же многие политики говорили: нам не нужно ждать милостей от природы человека, надо ее организовать, изменить в ней это и то, и тогда человек будет совершенен, и вот ужо заживем тогда!

Так вот, отцы-основатели американской государственности понимали, что до этого еще очень далеко, если это вообще возможно — усовершенствовать природу человека. Поэтому Вашингтон, Джефферсон, Франклин создали систему трех независимых, противостоящих друг другу властей: исполнительную, законодательную и судебную — с тем чтобы предотвратить *вытекающее из природы человека* сползание к тирании. Если одна из властей в какой-либо конкретный момент начнет возвышаться, две другие, защищая *свою* независимость, немедленно объединятся в противодействии этому. Почему три, а не две? Противостояние *двух равнозначных* властей может привести к гражданской войне, а, *как известно,* недопущение гражданской войны есть первоосновная обязанность любой власти.

Одно из судьбоносных упущений отцов-основателей нашей государственности состоит в том, что они больше думали о конкретном моменте. О том, кто, какая личность займет главный пост, а не о том, какова будет вообще процедура выдвижения личности на данный пост, как оптимальным образом орга-

низовать процесс смены поколений в руководстве и прочее. Вопрос «Что есть лидер?» важнее вопроса «Кто им будет?», и первый должен был быть решен до второго. И если этого не произошло, то потому, что общество тех лет еще не созрело для постановки вопроса об оптимизации власти, как и мы сейчас, увлекшись праведным делом, еще не подошли к проблеме оптимизации демократии, хотя в науке (и в искусстве) она уже вызрела. Я, правда, думаю, что конкретное общество вряд ли способно приобрести иммунитет против конкретного социального заболевания, не переболев им «лично». Придется болеть!

Власть представляет собой порождение эволюции. Более того, существует инстинкт власти. Я помню фильм «Загадочный мир животных» (режиссер А. Серебреников). Восемь молодых хряков были обособлены, быстро в парных драках «выбрали» себе лидера. К корыту с отрубями всегда первым подходил он, затем его зам, последним — аутсайдер (но до подхода этот очень волновался, что фиксировалось по пульсу через радиодатчик,— достанется ли ему). Зиновий Гердт саркастически все это комментировал. Затем поставили опыт — к отрубям подмешали брагу. Поел-попил вожак, затем второй... восьмой. Потом они стали драться, но уже не по олимпийской системе: последний полез на первого.

Но когда наутро пришло отрезвление, хряк-лидер подошел снова к очередной порции отрубей с брагой, понюхал и... не стал есть! Он перевернул своим пятачком корыто. Он понял, что содержимое этого корыта — не средство насыщения, а угроза его власти.

Инстинкт власти сильнее инстинкта удовлетворения голода?!

Л. Гордон. А может, это был художник?

В. Ожогин. Почему бы и нет. Художника ведь тоже обуревает инстинкт власти, но власти особой — идеологической. Полагаю, что вообще вопрос о том, кто из нас потенциальный властитель, а кто исполнитель,— не вполне корректный. Мы, как и электрон в физике, дуальны[3]: электрон — это и частица и волна: свет — это и волна и частица; и каждый человек — он и объект власти и субъект власти — в зависимости от «условий эксперимента».

Вполне уместна постановка проблемы, может ли ученый изучать власть, не находясь под ее влиянием и не влияя на нее, иначе изучающий субъект перестает быть объективным, а объект изучения перестает быть «чистым». Здесь опять-таки та же ситуация, что в физике: любой процесс изучения электрона есть изменение его состояния, и тем не менее физика, изобретя квантовую механику, нашла язык и метод изучения таких явлений, для которых процесс изучения явления его (явление) меняет: это язык дуализма, язык вероятностей. Думаю, что мы поневоле должны будем изучать власть на языке современных социально-физических аналогий. Может быть, язык этот и сложноват, но для физиков очень часто на языке аналогий (даже вполне поверхностных) можно понять многие социальные явления.

Но вернемся к инстинкту власти. Мы, люди, суть произведение эволюции, и хотим мы того или не хотим, каждый из нас, ко всему важному прочему, есть средоточие и инстинктов. Эти инстинкты произошли эволюционно оправданно, причем сигнал «полезно» не мог быть передан нам в доисторические времена иначе, как через сигнал «приятно», потому что понятие «полезно» только последние сотни лет мы осознали с точки зрения медицины или науки. А природа могла нам сказать только: «это — приятно». И сотни тысяч лет это действовало благоприятно, то есть оказывалось полезным.

Для жизни семьи, страны наличие власти как организующего начала полезно. Природа привела к этому, наметив власть сигналом «приятно» для большинства ее носителей[4], и тем самым

[3] А не бинарны, как полагает массовое сознание.— *Прим. авт.*

[4] Это предположение обречено остаться гипотезой, потому как — кто ж признается? — *Прим. авт.*

сделала стремление к той или иной власти подобием инстинкта (в той или иной степени выраженным).

Поэтому власть, как инстинкт, запретить нельзя. Но что нельзя запретить — надо возглавить! А инстинкт возглавить можно только через культуру (вспомним Чехова). Единственный способ оптимизации власти — ее окультуривание. Ведь именно культура превращает еду в трапезу, соитие в любовь, а власть превращает в просвященное распорядительство. И если она такова, то она достойна поддержки. И вот в этом смысле, возвращаясь к сегодняшнему дню, я полагаю, что с апреля 85-го каждый из нас имеет право в творчестве быть «разумным конформистом». Нужны ли здесь оговорки? О, да! Ибо разумной власти нужен не художник-льстец, а художник-оппонент, как когда-то Цезарю, который нанимал острословов-хулителей, чтобы шли они в конце (!) праздничной процессии и ругали власть во всеуслышанье, дабы не теряла она тонуса, то есть жила «в обстановке нормальной опасности».

Опасностей же для нынешней власти хватает. И слава богу, что ей достает гибкости при целеустремленности в главном — в утверждении гласности как решающего инструмента Перестройки-Возрождения. И я переживаю как глубоко личное, когда она движется от явной уступки летом 87-го (гласности нет пределов, *если она на пользу социализму*) через тактический переход осенью 88-го (пределы гласности есть — это закон и... *здравый смысл*) к будущей уже необратимой позиции: предел гласности — *только закон*.

Вадим Межуев, философ. Я согласен с тем, что власть нужно окультурить. А как это сделать?

Обсуждаемая нами проблема художника и власти естественным образом распадается на две: художник и чиновник, художник и политик. Каждая из них по-разному характеризует взаимоотношения художника с властью. Там, где властью завладевает чиновник, а это и есть то, что мы называем сегодня административно-бюрократической системой,— невозможна не только свобода художника, но и вообще чья-либо свобода. Ибо власть чиновника — особая власть: она не отвергает искусства, но лишь постольку, поскольку оно совпадает с ее «пользой», с задачами и целями самой власти. Делая искусство предметом своей «заботы» и «опеки», чиновник свое дело — то, на которое он поставлен,— превращает в главное дело искусства. Он как бы отказывает искусству в собственном предназначении, вменяя ему важные, но внешние для него цели — хозяйственно-экономические, идеологически-разоблачительные, оборонно-патриотические, просветительские и т. д. Прагматическая полезность, утилитарная направленность, плакатная ясность, массовая доступность становятся в его глазах основным достоинством искусства. Там, где правит чиновник, все утрачивает свой смысл, свою внутреннюю необходимость: экономика перестает быть экономикой, наука наукой, искусство искусством. Бюрократизированное искусство — это его измена своему делу, отказ от самого себя, отрицание своей автономии и самостоятельности. И нет, видимо, для художника большего противника, чем чиновник-бюрократ.

Но противостояние художника власти чиновника не должно рассматриваться им как его противостояние власти вообще, как его анархический бунт против любой власти, ибо тогда дело искусства следует признать безнадежным. Художник никогда не поладит с властью чиновника, но разве невозможна в обществе иная власть, которая позволяет художнику быть самим собой, способна считаться с его свободой? Такую власть мы называем демократической, понимая под ней власть народа, осуществляемую его свободно избранными представителями — политиками. Это и есть *политическая власть* в собственном смысле этого слова, которую нельзя путать с властью бюрократической. Чиновник и политик — разные социальные фигуры, которые мы, к сожалению, часто отождествляем. Попытаюсь коротко объяснить смысл этого различия.

Власть чиновника очень напоминает ту, которая складывается внутри армейской службы, где старший по званию и должности отдает приказы, а младший их исполняет. Это система чисто властных, командных — но вовсе не политических—отношений. Распространив ее на все общество, мы получим то, что принято называть «казарменным социализмом»,— бюрократическую систему управления. В таком обществе по существу отсутствует какая-либо политическая жизнь, хотя по видимости оно предельно политизировано. Чиновник, присвоивший себе функцию гражданского начальника и командира, выдает за политику любое свое распоряжение или приказ. И уж, конечно, подобная власть не потерпит у своих подчиненных никакой свободы — ни явной, ни тайной.

Политическая жизнь не имеет ничего общего с казармой. В отличие от чиновника политик управляет обществом не силой приказа, а верностью выдвигаемых им идей, которые прежде, чем они вступят в силу, должны быть одобрены и приняты большинством населения. Политик имеет дело не с подчиненными ему людьми, а с независимыми от него свободными гражданами, которых он должен убедить в своей правоте и склонить на свою сторону. Его власть в любом случае должна быть признана теми, на кого она распространяется. Отсюда и разность целей чиновника и политика: первый стремится навязать свою власть другим, второй — защитить своей властью их свободу и самостоятельность. Если чиновник и художник — это антиподы, то художник и политик — весьма сходные фигуры, учитывая, что политика — это тоже вид искусства, хотя и в сфере управления.

Как и искусство, политика является делом высокопрофессиональных, особо одаренных и подготовленных людей, обладающих способностью вести открытую политическую борьбу, публично и гласно отстаивать свое мнение, предлагать новые решения и подходы. Как культ личности преодолевается не отрицанием личности, а культурой каждой личности, так и бюрократическая власть преодолевается не отрицанием власти вообще, а культурой власти или культурной властью, которая, как и всякое культурное дело, может осуществляться только профессионалами. Профессиональная политика не привилегия, не монополия на власть со стороны касты, сословия или какой угодно группы, а именно профессия, доступная каждому, но лишь при наличии у него соответствующих способностей и образования; профессия в той же мере, в какой ею является и искусство. Политикой, как и искусством, могут (и даже должны) интересоваться все (поскольку она касается всех), равно как и все должны участвовать в политической жизни страны, но быть политиком, работать в политике могут и должны только профессионалы. Политический профессионализм является важнейшим признаком цивилизованного и демократического общества, где каждый занят своим делом, каждый профессионал в своем деле, будь то сельское хозяйство, промышленность, экономика, наука, искусство и т. д. В таком обществе нужны и чиновники, но только не в функции политиков, а в своей собственной функции — исполнителей воли законодательной власти. Здесь немыслимо состояние, когда политик вмешивается в дела искусства, а искусство становится придатком политики, одним из орудий ее власти.

Проблема художника и власти может быть решена, таким образом, прежде всего политическим путем, то есть путем превращения власти в профессиональную, подлинно политическую власть. Возможно, данное решение не исчерпывает всей проблемы (даже наверняка не исчерпывает), но именно оно представляется в нашей сегодняшней ситуации единственно нужным, предваряющим все остальные решения. Скажем так: если в эпоху господства родовой аристократии еще можно было быть поэтом, не будучи гражданином (то есть политически и юридически свободным лицом), то там, где власть переходит в руки чиновников — этих, по мнению всех художников прошлого, пле-

беев от культуры, в равной мере враждебных как аристократической, так и демократической культуре, не быть гражданином равносильно тому, чтобы не быть и поэтом. Не потому ли в этих условиях политическое свободолюбие художника, его гражданская непримиримость к властям становится в глазах публики чуть ли не главным критерием при оценке его творчества? Художник, идущий на компромисс с бюрократической властью, почему-то подозрителен нам не только в моральном и политическом, но и в чисто творческом отношении, вызывает к себе недоверие именно как художник. Здесь, однако, заключена проблема не только для художника, но и для власти: последняя в этом недоверии должна видеть недоверие и к самой себе и не просто видеть, но и делать из этого соответствующие выводы.

Виктор Данилов-Данильян, экономист. Вадим Михайлович говорил сейчас о необходимости создания в стране собственно политических отношений. Но глубокая дисгармония хозяйственной жизни — сильнейший фактор, ограничивающий возможности относительно быстрой перестройки системы власти и действия людей в этом направлении. Власть обстоятельств, прежде всего в той части, которая связана с материальными факторами в жизни общества, это тоже власть.

Ведь у нас нет не только политической системы, но нет и системы экономической, если исходить из аксиологического понимания системы, то есть обязательно соотносить ее с какой-либо конкретной целью и рассматривать систему — построенную или наблюдаемую, вычленяемую — как средство достижения цели. Наше политическое и экономическое устройство пока не позволяет достигать тех целей, которые декларировались при его создании. Отрицать у нас экономическую систему можно и в ином смысле: хозяйство, конечно, есть, а экономики — нет. Дело в том, что наше хозяйство не обнаруживает способности нормально и естественно реагировать на, казалось бы, нормальные и естественные экономические воздействия. Мы ориентируем предприятия на прибыль, а получаем вымывание дешевого ассортимента и рост цен. Поднимаем цены на дефицитный товар, а дефицит обостряется. Вкладываем огромные средства и не получаем отдачи. Причины такого положения вещей — и структурно-хозяйственные, и социальные, и политические.

Наше политическое устройство воспроизводило до самого последнего времени не столько политиков, сколько чиновников. Политики, если они и появлялись в этих условиях, то, во-первых, насчитывались единицами, а во-вторых, постоянно испытывали тенденции отторжения, подавления или превращения в политиканов. Подобные процессы наблюдаются у нас и в хозяйстве: оно воспроизводит свою неэкономичность, неэффективность, оторванность от конечных потребностей людей и замкнутость на себя. Попытки внедрить в такое хозяйство экономические методы — сейчас это видят все — к быстрым результатам не приводят. За шестьдесят лет господства командно-бюрократической системы атрофировались органы нормального реагирования на экономические воздействия. Авторы многих экономических рецептов напоминают мне человека в белом халате со шприцем в руке, намеревающегося уколами лечить трактор, у которого заглох мотор.

Ситуация действительно трагическая — и для художника, и для власти. Как помочь обществу, как ответить на социальный заказ — вот вопрос, который был поставлен здесь М. Захаровым. В годы сталинщины и застоя мыслящие люди с подозрением относились к самому термину «социальный заказ»: система власти узурпировала право говорить от имени общества, в том числе и «заказывать». Моментов, когда честный художник не расходился бы с властью, во всяком случае, с руководством системы власти в представлении о социальном заказе, в истории было не так уж много. Сейчас как раз такой момент.

Но в чем состоит «социальный заказ»?

Можно ли сформулировать его сколько-нибудь конкретно, не впадая в вульгарный социологизм, не упрощая до пошлой бессмыслицы как политическую, так и эстетическую проблему? Мне кажется — нельзя. Можно повторить лишь и без всяких теорий достаточно ясные слова о том, что сохранение многих компонентов нашего общественного устройства полностью противоречит нашим же общественным целям, и задача художника — убедить в этом людей не логикой, а художественными образами, пробудить их от социальной инертности к активному действию. При этом демонстрация так называемого положительного героя — далеко не единственное средство. Куда сильнее могут воздействовать произведения, обостряющие внутренний конфликт в человеке, обусловливаемый его совестью, раскрывающие ему неправду его собственной жизни. Однако если бы я мог пойти дальше в конкретизации социального заказа и тем более мог бы объяснить, как его выполнить, то, наверное, снимал бы фильмы и писал сценарии, а не занимался бы экономикой.

Борис Грушин, социолог. Боюсь, запал для выступления у меня уже пропал, поскольку в ходе дискуссии мы, на мой взгляд, к большому сожалению, очень далеко ушли от того начала, которое нам предложил Валерий Александрович Подорога. Но попробую все же высказать несколько суждений. И прежде всего о том, что «у нас нет экономических отношений», «нет политических отношений» и т. д. Прекрасно понимая, что в данном случае имеется в виду, я вместе с тем хотел бы категорически возразить против подобного непродуктивного описания нашего общества. Очевидно ведь, что в принципе не может быть общества, в котором бы не было тех или иных политических, экономических и прочих отношений. Значит, речь должна идти о другом — о выявлении *специфики* данных отношений в нашем действительно «странном» обществе. Когда нам говорят, что у нас «нет политиков», что «нам нужны политики», очевидно, хотят сказать, что у нас нет профессиональных политиков западного образца, что нам нужны политики, действующие в рамках отсутствующего у нас гражданского общества. Но тогда именно так и надо говорить! А иначе получается чепуха. Наша беда, помимо всего прочего, заключается как раз в том, что у нас, напротив, слишком умелые, слишком гениальные политики, великолепно действующие в рамках существующей в обществе системы политических отношений. Они поистине гениальны, потому что непотопляемы, потому что умеют сохранить не только лицо, но и власть в любой, самой безнадежной ситуации. Не видеть этого, не отдавать себе в этом отчет невозможно.

Второй момент — касательно собственно отношений «художник — власть», характерных для нашего общества. Валерий Александрович начал этот разговор в высшей степени глубоко и интересно, подчеркнув, что политика в тоталитарной системе неизменно аморфна, безымянна. Это значит, что она *растворена* в самом обществе и потому не может выступать в виде традиционной для демократических систем чисто внешней силы, *отличной* от силы самих живущих в обществе индивидов. Дискуссия же у нас снова сбилась на привычную оппозицию «художник и власть», где художник противостоит власти, борется с нею, а власть в свою очередь «давит» художника, ограничивает его творческие возможности и т. д.

Гигантская специфика нашей ситуации заключается в том, что художник — как и любой другой человек, действующий в обществе,— находится здесь не вне власти, а внутри нее, сам является ее носителем, адептом и исполнителем, и от этого нам никуда не деться, пока в обществе будет сохраняться старая структура властвования, поставленная ныне под сомнение лидерами перестройки.

Отмечаемое обстоятельство становится вполне прозрачным, очевидным, когда начинаешь исследовать массовое сознание, в частности, механизмы и результаты его взаимодействия с так называемой официальной идеологией. Как

известно, в любом «классическом», традиционном обществе производство такой идеологии — всегда дело специального отряда людей, именуемых профессиональными идеологами, продукт специального рода духовного производства, поставленного на более или менее индустриальную ногу. Серьезнейшая специфика нашего общества, помимо всего прочего, заключается в том, что тут типично идеологическим производством заняты и сами массы, и сами широкие слои населения. Именно они, а не профессиональные пропагандисты, придали поистине всенародный размах стахановскому движению в 30-х годах, именно они выступили инициаторами и исполнителями «движения за коммунистический труд» в конце пятидесятых и т. д.

Это чрезвычайно важно для понимания многих существенных характеристик нашего общества. Критики из-за рубежа и наши собственные скептики могут сколько угодно ставить под сомнение знаменитую формулу «народ и партия едины». Но, исходящие из западных образцов структуры власти, они даже примерно не могут представить себе меру совершаемой ими в анализе ошибки. В том-то весь и «фокус», что мы имеем дело с особенным, «неклассическим» обществом, состояние масс в котором находится, если угодно, в идеальном соответствии с господствующими структурами власти. И именно в таком — особенном — виде оно должно анализироваться нами, если мы хотим докопаться до истины.

Абдусалам Гусейнов, философ. Мы сейчас сосредоточились на том, как нам «перевоспитывать» власть. Но в «перевоспитании» нуждается и художник, ученый, считавшие себя абсолютно независимыми от власти, но на самом деле привыкшие не только к невидимому давлению на них власти, о чем уже говорилось, но и к самим маскам власти.

Пример такой. У нас в России существует традиция, согласно которой высшая власть в государстве, да, впрочем, и власть на более низких уровнях, приписывает себе право суждения по вопросам культуры, литературы, искусства, претендует на роль высшей духовной инстанции. И это является особым знаком этой власти, ее святости, божественности — как хотите. Скажем, Николай I был цензором Пушкина, и это была как бы большая честь для Пушкина, которую, кстати, и сам Пушкин признавал. Сейчас у нас присуждаются премии в области науки, техники, искусства, литературы, и это является государственным актом. А одна из самых престижных премий так и называется — Государственная.

Что государство берет на себя право суждения по вопросам науки или искусства, явно переходя за пределы своей компетенции, это еще можно понять. Но все дело в том, что и художники это признают, они тоже почитают за честь получить премию за подписью Председателя Совета Министров и видят в том свидетельство высокого качества своих произведений.

В эссе Л. Гинзбург, недавно опубликованном в «Советской культуре», есть блестящий пример: в 30-х годах, когда начали хором награждать литераторов, Пастернак вдруг затосковал, что ему не дают, ему тоже хотелось получить награду.

Сейчас чем мы себя утешаем? Мы утешаем себя тем, что дали Ленинскую премию Абуладзе, дали достойному, а раньше чаще давали недостойным. Но саму эту идею, что вопрос о литературной премии решает политико-административная инстанция, под сомнение не ставим.

Ратовать нужно не за то, чтобы процедура решения была более респектабельной, надо поставить под сомнение саму процедуру. В том-то и особенность, беда наша, что один и тот же человек решает вопрос о комбикормах, распределении финансов и принимает решения по вопросам науки и искусства.

Л. Гордон. Тут не может быть мгновенного перехода к норме.

А. Гусейнов. Я с вами согласен, что тут должны быть какие-то переходные ступени. Но у нас же интеллектуальный клуб, а не место, где мы прини-

маем практическое решение. Я думаю, нам позволительно и мы даже обязаны заострять вопросы, чтобы яснее обнажить их смысл. И вот спрашивается, почему есть тяга у интеллигенции, у художественной, научной интеллигенции к тому, чтобы получить одобрение со стороны власти, укрыться под ее сенью? Почему наша интеллигенция ищет этого покровительства? Ж.-П. Сартр все искал случая вступить в конфликт с властью и никак не мог. Однажды ему, казалось бы, совсем повезло: его арестовали за какие-то акции в поддержку алжирского национально-освободительного движения. Но об этом стало известно президенту де Голлю, и тот распорядился освободить Сартра, добавив при этом: «Вольтера не арестовывают. Сартр — это наш Вольтер». Так вот Сартр все хотел поссориться. А мы, наоборот, норовим встать на цыпочки. Я думаю, что это совсем не случайная вещь.

У нас сложилось общественное представление о деятельности художника, да и ученого, как о какой-то неполноценной служебной деятельности, что они должна обслуживать политику, способствовать повышению производительности труда и т. д.

В результате художники, ученые должны чувствовать себя виноватыми, как будто они чужой хлеб едят. И какая-нибудь сытая, самодовольная продавщица может спросить: «А зачем нужна ваша философия?» И она ничуть не сомневается в своем праве так ставить вопрос. И самое главное, философ тоже признает за ней это право и начинает объяснять, что вот-де нужна все-таки философия.

При таком понимании своего места в обществе, конечно, не остается ничего, как искать покровительство у власти. И интеллигент ищет покровительства у власти в той мере, в какой он не находит взаимопонимания у массы. В этом смысле мне кажется, что важное направление нашей интеллектуальной деятельности состоит в том, чтобы утвердить представление о деятельности художника, ученого, как о самоценной деятельности, освободить нашу интеллигенцию от чувства изначальной вины.

В. Толстых. Надо только уточнить, что подразумевается под самоценностью творчества. Деятельность художника по роду своему мыслительная, «идеологическая», имеет целью объединение людей, включение их в непрерывно идущий диалог времен и культур, знаний и чувств, стремлений и ценностей. Не теряя своей национальной и социальной принадлежности, художник мыслит и творит в контексте всемирной истории, общечеловеческих ценностей. Он обращается к миру и человеку через «головы правительств». И потому слова и образы, как сказал поэт, «приводят в движенье тысячи лет миллионов сердца». У художника иной по сравнению с любой властью общественно-исторический масштаб и охвата социальной действительности, и воздействия на нее. И как ни относительна его свобода, он никогда не пожелает добровольно поступиться личной свободой. Ведь для настоящего художника это непременное условие осуществимости и полноценности его труда.

Так — в идеале. В действительности же художник, с одной стороны, как и любой интеллектуал, не свободен от реальных условий своей жизнедеятельности и не может проигнорировать, например, идеологию своего общества, класса, то есть их представление о самих себе. Не только потому, что власть навязывает ему определенные «правила игры» с помощью системы материальных и моральных поощрений, привилегий. Свобода «самоосуществления» скована объективными принципами организации общества, в которые деятельность художника, хочешь — не хочешь, должна вписываться. Это, так сказать, вынужденная сторона бытия художника, то самое «царство необходимости», в котором ему приходится существовать и творить. Далеко не всегда встречаясь с конкретными представителями власти, художник лицом к лицу ежедневно и ежечасно сталкивается с властью обстоятельств, материальных факторов, о чем говорил только что Виктор Иванович Данилов-Данильян. И что бы художник

ни думал о себе, он находится внутри этой «невидимой власти», нередко становясь ее составной органической частью. Мы мало учитываем и анализируем это обстоятельство, а между тем оно многое позволяет прояснить. Скажем, иллюзию, что смена министров культуры и руководителей идеологических ведомств может существенно изменить положение художника. Вот почему акцент на «невидимой власти» и на том, что происходит «в тени» власти, предложенный В. Подорогой, я считаю очень продуктивным.

С другой стороны, ясно, что художник каждый раз изменяет себе и искусству, когда под давлением господствующих обстоятельств и идеологических требований жертвует общечеловеческим содержанием и значением своего труда. То есть существует проблема верности художника (или ученого, философа и т. д.) своему предназначению, точно обозначенному в пушкинском «Пророке». Это как раз то, что меньше всего интересует власть, и потому при случае она готова объявить позицию художника «абстрактным гуманизмом», а то и «клеветой» на действительность. К счастью, немало художников остаются верными себе, правде, совести. Иначе не было бы у нас ни «Тихого Дона», ни «Чевенгура», ни «По праву памяти», ни фильмов, недавно снятых с «полки».

Мешая искусству заниматься тем, что оно может и должно делать, часто не делая того, что они сами призваны и обязаны делать, власть предержащие («наши милые бюрократы», как их называл В. И. Ленин) охотно поощряют и организуют «массовое» недовольство тем, как искусство выполняет свою воспитательную функцию. Именно отсюда — звучащий на протяжении десятилетий упрек художникам в том, что они «в долгу перед народом и обществом». Но художник никому ничего не должен, ибо сам является частью народа и общества. И ему незачем извиняться за то, что он создает образы и представления, а не выращивает хлеб, варит сталь или строит дома. Он необходим тем, кто живет «не хлебом единым», но тут мы склоняемся к теме «художник и народ», достойной особого обсуждения.

Марлен Хуциев, режиссер. Мне удалось попасть сюда только к финалу разговора, дела не отпускали, выступаю последним, и если повторю, не взыщите. Но и промолчать неловко, вдруг вам придет в голову странная мысль, что раз молчит, то отношения с властью в полном согласии.

Увы, мне никогда не удавалось, как и многим другим, оказаться в счастливой ситуации независимости. Делал я всегда то, что хотел, то, в чем возникала потребность говорить хорошо ли, плохо, но свое. Но мы ведь не пишем в стол, у нас нет такой возможности, поэтому неизбежно приходилось иметь дело с властью или — скажем так — с начальством. Дружеских отношений не возникало. Я не обладаю способностью расположить к себе, проявить дипломатию, органически не в состоянии заставить себя выглядеть приятным, улыбаться, развлечь анекдотом и таким способом добиться, усыпив бдительность, лучших условий работы. Поэтому я предпочитал не входить в контакт, оттягивать по возможности необходимые общения, откладывать, отсюда чаще всего и возникали паузы в работе.

Но иной раз эти общения вызывали какие-то странные — мистические, почти кафкианские ощущения. И задаешь себе недоуменный вопрос — где же она, эта власть, кто же она? В лицо власть я видел однажды, конкретного человека, который назывался властью. Во всех остальных эпизодах, несчетно сталкиваясь с властью, я общался с людьми, которые никакой властью-то и не обладают (или не обладали), но уверены, что они — власть. Грозные слова, запреты, и тут же оказывается, что завтра человек, который над ним, отменит все сказанное, но запретит другое. Но и тот, который «над», тоже никакой властью не обладает, и следующий над ним тоже, и следующий...

Добрался я в своих злоключениях однажды до высшего партийного начальства, до Л. Ильичева, вернее, был при-

зван к нему. Но в итоге и он не обладал властью. Довольно странная система власти, при которой никто властью не обладает. Наконец — Н. С. Хрущев. Но и тут довольно странная история. Однако здесь я должен сделать небольшое отступление. Когда тучи над картиной «Застава Ильича» еще не сгустились и ее еще хвалили, на одном из обсуждений материала на творческой секции киностудии имени М. Горького неожиданно выступил представитель пожарной охраны студии, которого по-своему взволновала проблема отцов и детей. И возражая против сцены, где герой встречается со своим убитым на войне отцом, пожарник произнес замечательные слова: «Даже собака не бросит своего щенка».

Потом это изречение я услышал в выступлении Хрущева в Свердловском зале на встрече с интеллигенцией. Возможно, это простое совпадение, хотя нетрудно догадаться, каким образом эти слова перекочевали, увы, в доклад главы государства. Настроение у меня тогда было скверное, но утешил юмор ситуации, хотя и горький. Выходит власть у нас народная.

Здесь, пользуясь нашей встречей, я должен сказать еще несколько слов, чтобы заключить эту историю. Когда через три года я оказался с фильмом на Венецианском фестивале, мне в интервью задали вопрос — как я отношусь к Хрущеву (Никита Сергеевич незадолго перед этим покинул при известных обстоятельствах свой пост),— я ответил: «Конечно, мне было больно пережить историю с картиной, но если на одну чашу весов положить мою обиду, то на другой окажется все доброе, что он сделал и в первую очередь возвращение невинных людей, восстановление честных имен уже не вернувшихся, и среди них имя моего отца. Можно ли считаться обидами?» Это совершенно искренне, и сейчас я продолжаю сохранять это чувство.

Вопрос взаимоотношений художника и власти, искусства, культуры и власти далеко не однозначен. Бывают парадоксальные обстоятельства, приносящие благотворный результат,— скажем, власть как обстоятельство, рождающее сопротивление. В самом деле, неореализм зарождался еще при фашизме. Первые картины Висконти делались при Муссолини. Или, скажем, великий фильм «Дети райка» Карне и Превера был сделан в черные дни оккупации. В литературе эти примеры можно множить. Я сейчас не анализирую, а лишь обращаюсь к фактам, к примерам.

Или вот еще лики власти — город Петербург в своем зарождении и развитии и наша родная столица, бывшая когда-то уникальным городом. У меня был сердечный приступ, когда я впервые увидел взгромоздившийся каркас гостиницы «Россия». А ведь сколько было обсуждений прессы, графические схемы, помещенные в «Литературной газете», наглядно демонстрирующие грядущее уродство. Тщетно. Власть. Как тут быть?

Но власть как меценатство? Во всей мировой истории тьма примеров рождения шедевров, их сохранения — список неисчерпаем. Но меценатство — это и возможность материально содействовать появлению произведений искусства (не только гонорарное поощрение, но траты на создание) и, что особенно важно, умение доверять компетентности художника.

Невольно задумываешься сегодня об экономических условиях, экономической базе, свободе искусства, людях (организациях или, как принято сейчас говорить,— спонсорах), которые могли бы непосредственно способствовать появлению истинно художественных произведений, а не только оборачиваемости средств и насыщению запросов широкой публики, зрителя. Зритель всегда прав, но зритель, публика тоже власть, и зависимость от нее всегда ли справедлива? Ведь и ее вкусы, как известно, формируются и уже рикошетом возвращаются к художнику. Власть, какой бы исток ее ни был, одних поощряет, выковывает характер, других развращает — вполне диалектическое явление. Все равно остаются судьи над художником. В тяжелые минуты слабости мне, скажем, помогает пушкинский «Поэт», в

котором, по-моему, сформирован кодекс поведения художника, если не понимать его слишком прямо. Мне, во всяком случае, это помогает — «Ты сам свой высший суд».

У нас нет частной собственности, меценатом у нас является государство. Может ли у нас появиться политическая власть с развитым эстетическим чувством (или чутьем), без которого меценат невозможен?

В. И. Ленин — интеллигент, человек с университетским образованием, но и он, по-моему, не обладал широтой эстетических взглядов. И когда я читаю, к примеру, глубокую ленинскую статью «Лев Толстой как зеркало русской революции», для меня Толстой этим никак не исчерпывается. Ленин в этой статье прежде всего политик и ракурс избран политический, который не дает почувствовать полное содержание Толстого.

Но вместе с тем Ленин всегда оставался терпим и даже, как известно, предлагал издавать произведения врагов Советской власти.

Сегодняшние преобразовательные процессы должны внушать оптимизм. Но они сколь обнадеживающи, столь и противоречивы, и если честно, я не могу выработать однозначную упрощенно-оптимистическую позицию. Но и пессимистом быть не стоит.

В. Толстых. Попытаемся подвести итог разговора, который, надеюсь, получит продолжение. Согласились мы все, я понял, в одном: прямые столкновения, как и полное «слияние» художника и власти, наиболее очевидные и исключительные формы их взаимоотношений. Сейчас мы переживаем редкий в нашей истории период сотрудничества власти и художественной интеллигенции (при всех противоречиях среди самой интеллигенции). Но не надо впадать в эйфорию. Новые взаимоотношения только складываются. И трудно предвидеть, какую форму они приобретут в близком, а тем более далеком будущем.

А теоретический итог, по-моему, в том, что мы попытались выйти за пределы поверхностных, «лобовых» представлений в трактовке как природы «властных» отношений, так и функции искусства, получившего в условиях перестройки и гласности возможность более свободно определять свое место и роль в духовном обновлении общества.

Новая модель кинематографа

В. Маковеев — В. Нахабцев

Ну, техника!..

Владимир Нахабцев. Вместо вступления — немного банальностей на случай, если этот номер «ИК» прочитают не только профессионалы.

Профессия кинооператора — творческая профессия, а средства выражения операторского замысла — сплошь технические. Инструменты кинооператора — пленка, камера, оптика, фильтры, различные приспособления для движения камеры и т. д. Без техники мы как без рук. Так вот сегодня мы — кинооператоры СССР — без рук. И в этом утверждении почти нет преувеличения (если сравнивать с развитыми странами). Поэтому так давно я мечтал об этом интервью.

Владимир Григорьевич! Вы недавно пришли в кинематограф, представьтесь нашим читателям.

Владимир Маковеев. Мне 50 лет. Окончил Московский институт связи и всю жизнь занимался техникой для телевидения. Был заведующим лабораторией и начальником отдела в институте связи, строил новый телецентр в Останкино, работал директором ВНИИ телевидения и радиовещания Гостелерадио СССР. В Госкино СССР пришел с партийной работы.

В. Нахабцев. Одно из важнейших положений базовой модели кинематографа, разработанной Союзом кинематографистов и Госкино СССР,— отделение творческих студий (объединений) от технической базы. Студии созданы (на «Мосфильме») и действуют с разной степенью успеха. Будет ли совершен следующий шаг — отделение базы от студий? И есть ли что отделять?

В. Маковеев. Я лично в эту модель верю: она на нашем инженерном языке — результат системного анализа работы отрасли. Результат не идеальный, уязвимый для критики.

«Базовая модель» — пакет идей, в общем, не новых, апробированных не только за рубежом, но и в нашей стране. К этим идеям давно привыкли как к теории — в этом сила модели. Слабость модели — в ее замкнутом, «классовом» характере: все проблемы кинематографа она решает в беспроигрышном для создателей фильмов варианте. Но это вопрос дальнейшей разработки.

Базовая модель в нынешние времена не может быть провозглашена законом и внедряться сверху «крестом и мечом». Решать эту задачу должны трудовые коллективы киностудий.

На телевидении, например, техническая база всегда была отделена. Тамошние прогрессисты именно это разделение считают главной бедой телевидения: отсутствуют общие критерии успеха, общая заинтересованность в конечном продукте. Разумеется, при нормальном человеческом контакте можно успешно работать при любой структуре. Но если отношения не сложились, то беда — всего ведь в договоре не предусмотришь. В связи с этим мне часто вспоминается старинная история: «господин тонет в реке, а наемный слуга на берегу читает контракт — обязан ли он прыгать в воду».

Об авторах. В. Маковеев — заместитель председателя Госкино СССР. В. Нахабцев — кинооператор, секретарь Союза кинематографистов СССР.

Однако перестройка экономики страны позволяет теперь более разумно организовать как телевизионное вещание, так и фильмопроизводство именно при обособленной технической базе: художник должен быть свободен.

Тем не менее, отделение творческих студий от технической базы на действующих киностудиях я воспринимаю как одну из важных, но не близких целей перестройки: эти киностудии существуют многие десятилетия, и все в них скреплено обычаем, многолетней практикой действий в обстановке дефицита.

Глубину существующих в этом деле психологических проблем показывает крылатое изречение известного режиссера: «Я не хочу сам к себе становиться в очередь».

Перестройка страны обнажила многие недостатки в экономике страны и нашей отрасли. Боязнь потерять административные рычаги и неверие в экономические методы привели к тому, что на крупных киностудиях выявились даже противоположные тенденции к большей консолидации. Что касается малых киностудий, то у большинства из них (вы правы) отделять сейчас нечего.

Будем реалистами — теперешнее поколение руководителей крупных киностудий ничего своего не отдаст и никакого обособления технической базы не допустит. Теоретики базовой модели сами фильмов не снимают, а практики вроде вас осторожны очень-очень,— ведь без «раковины-киностудии» свободный художник может оказаться беззащитным и беспомощным. Хорошо известная вам мысль А. И. Герцена: «Ни один народ нельзя освободить снаружи более, чем он свободен изнутри», — применима и к творческим коллективам. Социальный статус свободного кинематографиста, равно как и свободного землепашца, в нашей стране пока еще не определен.

Должно прийти новое, молодое поколение создателей фильмов, не отягощенных стереотипами и ностальгией, свободных и смелых.

Тем не менее «модель» уже внедряется. Во Всесоюзном производственно-творческом объединении «Видеофильм» создается «Технический видеоцентр», который должен оказывать производственные услуги всем студиям страны, создающим фильмы для записи на видеокассеты. По новой структуре Госкино СССР предусмотрено создание объединения «Союзкиносервис» — обособленной производственно-технической базы фильмопроизводства.

В. Нахабцев. Пленка — самый больной вопрос. Почему нельзя закупать ежегодно полтора миллиона метров негатива «Кодака» впредь до решения вопроса с отечественными кинопленками? Или вы считаете (как многие руководители прежде) такую постановку вопроса непатриотичной?

В. Маковеев. Один из высоких руководителей нашей партии определил перестройку как путь к здравому смыслу. Лучше не скажешь. Этот здравый смысл подсказывает нам покончить с таким лжепатриотизмом.

Нам не удастся поднять престиж советского кинематографа без более широкого его выхода на мировой кинорынок, а для этого наши фильмы должны быть безупречны по техническому качеству.

Нам не удастся укрепить материально-техническую базу советского кинематографа (предвижу ваш следующий вопрос), если мы не сделаем его доходным, не повысим сборы. Но мы не выманим человека из кресла перед телевизором, если не предложим ему несравнимое с телеэкраном зрелище. Это невозможно без кинопленки отличного качества, и ради этой цели закупки за рубежом кинопленки (негативной и контратипной) за три года возросли почти в пять раз. Негативной уже в 1988 году закуплено больше названной вами цифры.

Кинопленка дала жизнь кинематографу; ее качество и количество решающим образом влияет на его здоровье. Все виды кинотехники здесь вторичны.

О дефиците. Чтобы читатели могли

яснее представить глубину проблем с кинопленкой, я процитирую письмо сельского киномеханика т. Голоюда из Приморского края: «Листая свои записи, вижу, что еще в первой половине 70-х годов только два — три десятка фильмов в год не доходило до нашей киноустановки. Теперь их количество переваливает за сотню».

Вы видите, что положение наше ухудшается — за последние десять лет поставки кинопленки из Минхимпрома снизились на 25 %.

В кинопрокате мы используем в основном отечественную пленку. Наша потребность — миллиард метров цветной позитивной кинопленки. Получаем половину. В итоге половина фильмов до села дойти просто не может, а половина доходит уже в «заезженном» состоянии.

О браке. Недавнее введение госприемки на кинопленочных предприятиях лишь незначительно улучшило положение дел, так как довольно часто бракованная пленка поступает со штампом госприемки.

Плохо, когда идет брак по позитивной кинопленке: лихорадит работу кинокопировальной промышленности, опаздывают фильмы в прокат, теряются деньги, нужные и в местном и в союзном бюджетах.

Еще неприятнее, когда случается брак по негативной кинопленке, на которой ведется киносъемка. Средние потери от брака при съемке художественных фильмов составляют 200 рублей на метр (при стоимости самой пленки 40—50 копеек за метр), но как оценить тут потери нравственные!

К дефициту и браку подмешивается еще неритмичность поставок и нестабильность основных параметров. Киностудиям и копирфабрикам часто приходится иметь дело фактически с неизвестной пленкой. Она идет в работу «с колес» (горит съемка, горит план...) — проверять всерьез просто некогда.

А ведь она почти «живая» — эта цветная кинопленка с 12—16 слоями сложной химической структуры; она должна созреть для употребления, как вино. Кинопленку после изготовления нужно «выдержать» несколько месяцев, а у нас по безвыходности она экспонируется и обрабатывается зачастую еще «сырой».

О техническом уровне. Наши кинопленки отстали от мирового уровня на 15—20 лет. Специалисты из Минхимпрома (есть такие и в Госкино) традиционно тратят много сил, доказывая, что и на наших кинопленках можно снимать и печатать фильмы с хорошим качеством. Согласен, что можно, и такие мастера есть. Но с какими трудами! Не эта дорога ведет к подъему кинематографа, по ней уже ходили.

Чтобы обеспечить возможность выхода лучших советских фильмов на мировой рынок, Госкино СССР добилось в 1988—1989 годах выделения валюты для закупки кинопленок фирм «Кодак» и «Фудзи» в количестве, достаточном для съемки примерно 60 % игровых фильмов (полностью или частично).

Перечисление высоких документов с поручениями Минхимпрому СССР и другим ведомствам создать новое поколение пленок заняло бы очень много места. Выделены сотни миллионов рублей. Ради нового поколения кинопленок строятся новые корпуса в Шостке и Казани, разрабатывается новое поколение оборудования на предприятиях Минхиммаша СССР, расширяются заводы для выпуска нового поколения химикатов. Но самое важное — нет нового поколения знаний в этой области, у наших химиков нет серьезного научного задела.

Цветная кинопленка — вершина технологической пирамиды. В нашей пирамиде почти каждый кирпичик заметно хуже мировых образцов, поэтому скачок, «прорыв» здесь нереален. Ведущие западные фирмы все это хорошо знают и на переговорах заламывают немыслимые суммы за лицензии и оборудование: мировой рынок пленками насыщен, нет резона создавать себе конкурентов.

Подведем итоги: а) новое поколение кинопленок «не светит» ранее конца XIII пятилетки; б) надежды на существенный прогресс в параметрах существующего поколения пленок очень слабые: лучшие мозги и почти все технические ресурсы Минхимпрома под нашим напором брошены на штурм «мирового уровня».

Какие могут быть решения? Позиция Госкино СССР (по крайней мере большинства его специалистов) такая:

1. Закупать за рубежом всю необходимую для профессионального кинематографа цветную негативную и контратипную кинопленку по крайней мере до 1995 года. Это даст возможность советским химикам спокойно поработать над новым поколением пленок и, может быть, изобрести что-либо свое, оригинальное.

Предвижу вопрос: где взять дополнительную валюту? Полагаю, что обязаны научиться зарабатывать сами! А пока этого мы не умеем, придется, видимо, приобретать валюту у государства с соответствующим коэффициентом. Уверен, что в итоге это даже удешевит наше фильмопроизводство.

2. Нацелить все силы и ресурсы Минхимпрома СССР на решение проблемы повышения качества и увеличения выпуска относительно простых цветных позитивных кинопленок. Потребность в них составляет около миллиарда метров в год, и разговоры об импорте здесь явно неразумны.

Предложения такие мы уже высказывали не раз. Их никто не опроверг, но они пока еще «не услышаны» — машина запущена и повернуть ее очень непросто. Нужно время и непрерывные усилия.

Те же проблемы, и даже более острые, существуют с магнитной видеолентой, но давайте пока отложим этот разговор.

В. Нахабцев. Как вы оцениваете состояние материально-технической базы советской кинематографии и какова ваша точка зрения на перспективу в этом вопросе?

Извините за вопрос в духе времени: на что вы рассчитывали, взявшись за такой запущенный «огород»?

В. Маковеев. Проще начать со второго вопроса: рассчитываю на перестройку экономики страны, которая позволит высвободить живые силы всех предприятий и организаций кинематографа. Работать мне интересно и полагаю, что смогу «добавить» в деле, за которое взялся. В журналистике (я член Союза журналистов СССР) есть правило приглашать «свежую голову» в зациклившуюся творческую группу. В период перестройки «свежесть» взгляда дает мне некоторое преимущество перед ветеранами отрасли, но оно, к сожалению, быстро проходит.

Кроме того, я не считаю кинематографический «огород» самым «запущенным» (хорошо там, где нас нет). Посмотрите на другие родственные ведомства — где положение лучше? В Госкомиздате? В Министерстве культуры? Всюду «невидимые миру слезы»! Гостелерадио СССР может показаться относительно богаче, но телевидение в мире развивается так быстро, что наша отсталость заметна куда больше.

Теперешнюю материально-техническую базу советской кинематографии хвалить нельзя, а ругать не хочется. Я глубоко уважал и уважаю своих предшественников, и газетные штампы об «уровне каменного века» меня задевают тоже.

Перефразируя известное изречение, можно сказать, что наш кинематограф имеет такую материально-техническую базу, которую он заслуживает.

Развитие убыточных отраслей всегда было затруднено в любом государстве. При грядущем повсеместном хозрасчете и самофинансировании трудности жизни нашей отрасли обострятся, вернее, уже обострились. Наш кинематограф убыточен как в целом, так и по всем его основным звеньям — фильмопроизводству, кинопрокату и киносети (прибыль дают только промышленные предприятия). Убыточен как по советским рублям, так и по валюте.

Планово-убыточная экономика — это унизительно, это необходимость все выпрашивать и на все просить разрешение. Убежден, что кинематограф должен быть доходным, хотя его важнейшая функция — идеологическая — должна иметь твердое государственное финансирование.

Ветры перестройки не только раздробили отрасль, но и выявили в кинематографическом мире немало опасных центробежных сил. Чтобы обеспечить консолидацию, нужно выявить и активизировать центростремительные силы, важнейшей из которых может быть притяжение мощной и эффективной материально-технической базы центральных киностудий и специализированных предприятий Госкино СССР.

Долгосрочная программа перестройки материально-технической базы предусматривает в период до 2005 года коренную реконструкцию всех центральных киностудий, создание новых киностудий на востоке страны, дальнейшее расширение республиканских киностудий и ВПТО «Видеофильм»; ускоренное развитие сети постоянно действующих кинотеатров; создание широкой сети видеозалов, видеосалонов и видеотек.

Эти основные направления, одобренные на совместном заседании коллегии Госкино СССР и секретариата Союза кинематографистов СССР, заложены в перспективных планах развития отрасли и не встретили принципиальных возражений в центральных экономических ведомствах страны.

Вся наша отрасль (основные фонды) сто́ит в настоящее время немногим более 2,5 млрд. рублей. Чтобы реализовать намеченную программу, необходимо до 2005 года более трех млрд. рублей.

Начнем с киносети. В кинематографе, как и в любой системе массового обслуживания, она первична: она ближе всех к народу, для которого и делается кино. Основные фонды киносети приближаются к 2 млрд. рублей, и находится она в руках местных советов. Именно в слаборазвитости киносети главная проблема материальной базы советского кинематографа: если вдруг все наши фильмы станут шедеврами и копий будет в достатке, то киносеть быстро захлебнется и сборы вырастут незначительно. Раньше, когда нужно было похвастаться, говорили о 170 тысячах киноустановок в стране. Когда же готовилась «слезница в инстанции», то говорилось о менее чем пяти тысячах постоянно действующих кинотеатрах (в основном однозальных), обеспечивающих почти 80% сборов. Из них не более половины достойны называться кинотеатрами в современном смысле этого термина. (Для справки — в США около 24 тысяч кинозалов, в Западной Европе около 30 тысяч.) Напомню, что у нас в стране насчитывается шесть тысяч городов и крупных поселков городского типа, из которых почти в двух тысячах нет постоянно действующих кинотеатров.

Кинотеатры строятся местными советами. Строится в среднем 70—80 кинотеатров в год, но одновременно выводится из эксплуатации в среднем 40—50 кинотеатров по ветхости и другим причинам. Это тем более грустно, что планы строительства кинотеатров не выполняются и тенденции здесь неблагоприятные: местные советы все чаще отдают предпочтение объектам более доходным.

Как сделать киносеть доходной, всем уже известно, об этом писалось много и по-разному. Одно ясно, что строить надо много кинотеатров («новый кинотеатр — новые зрители») и в основном высокого класса — они самые доходные: человек не встанет с мягкого кресла перед телевизором, чтобы сесть на жесткий стул в кинотеатре. Мне они видятся с двумя-тремя небольшими кинозалами (мягкие кресла, кондиционирование, большой экран, «долби-стерео» и т. д.); с видеозалами и видеокабинами с заказным репертуаром; с видеотекой и аппаратной по тиражированию видеокассет, залом видеоигр с киногероями, киоском по продаже фильмов на кассетах, диафильмов и слай-

дов, дискет с видеоиграми, товаров с кинематографической символикой.

Чтобы человек мог попасть в городской кинотеатр практически всегда, когда захочет, число постоянно действующих кинотеатров нужно увеличить в два-три раза. Сеть кинотеатров должна дополняться сетью видеосалонов (сочетание видеозала с видеотекой) и видеотек. По подсчетам наших специалистов видеосалонов нужно около 25 тысяч, а видеотек — не менее 50 тысяч.

Реально ли такое ускоренное развитие киновидеосети? Считаю, что реально, — экономический потенциал, дремлющий в киносети, и спрос народа на кинозрелища обнажили киновидеокооперативы, развившиеся взрывоподобно в последние месяцы.

Госкино СССР вместе с республиканскими органами культуры должно убедить местные советы вложить свои средства в развитие киновидеосети. Здесь нужна активная помощь общественных организаций — Союза кинематографистов СССР, Общества друзей кино, будущих ассоциаций кинопрокатчиков и кинофикаторов и т. д.

О фильмопроизводстве. Все 39 советских киностудий (основные фонды) стоят немногим менее 300 млн. рублей, причем эти фонды амортизированы более чем на 50 %. Основные фонды семи центральных киностудий, оставшихся в подчинении Госкино СССР, изношены меньше — на 40 %. Для решения первоочередных проблем развития центральных киностудий и связанных с ними предприятий в XIII пятилетке необходимо вложить около 150 млн. рублей (почти столько же, сколько стоит все их теперешнее имущество).

Чтобы это свершилось, фильмопроизводство должно стать доходным делом в целом по отрасли и хотя бы по крупным студиям игровых фильмов. Как это сделать — тоже всем известно, об этом много писалось. Главный путь — производить больше хороших фильмов. Не все понимают, что самый прямой путь к этому — снимать больше фильмов: лозунг «лучше меньше, да лучше» не работает там, где успех определяется талантом. Как утверждают математики, мы живем в вероятностном мире: при заданной вероятности успех придет тем чаще, чем больше будет попыток, то есть чем больше людей (творческих коллективов) будет привлечено к съемкам фильмов. Фильмопроизводство у нас пока обходится относительно недорого. Нужно снимать вдвое-втрое больше, а в широкий прокат выпускать 150—200 лучших. Остальные фильмы найдут дорогу на телевидение, клубный и видеопрокат. Это тоже не фантазия. Хочу напомнить, что по директивному заданию ВПТО «Видеофильм» в 1995 году должно производить видеофильмы общим объемом 300 часов, в том числе 200 полнометражных фильмов.

Чтобы обеспечить дальнейшее развитие фильмопроизводства, большое киноискусство должно вслед за большой наукой идти в поисках талантов на восток страны и создавать свои киногородки.

О кинотехнике. Мне удалось побывать на крупной международной выставке профессионального кинотелевизионного оборудования в ФРГ. В один из дней я стоял по очереди у всех экспонатов, мысленно предлагая посетителям наш аналог, и всякий раз понимал безнадежность такой попытки: наша техника не только отстает по уровню минимум на поколение, она плохо сделана и из плохих материалов, не обеспечена запасными частями и сервисом, привычным для клиентов ведущих мировых фирм. Даже изделия менее мощной кинопромышленности ЧССР, ПНР и ВНР выгодно отличаются от наших тем, что при в общем сравнимых параметрах сделаны более тщательно, с большим вкусом и, главное, с уважением к потребителю.

Второй день я прошел тем же путем, но старался сообразить, какие из экспонатов могла бы выпускать наша промышленность на реальном оборудовании и из реальных материа-

лов, но при эффективных стимулах технического творчества и в обстановке энтузиазма. Пришел к выводу, что более трети экспонатов заводы Госкино СССР могли бы производить не хуже западных фирм. Это прежде всего кинопроекторы, операторская вспомогательная техника, осветительные и контрольно-измерительные приборы.

Еще треть экспонатов наши заводы могли бы производить на тех же условиях, но при эффективной кооперации с предприятиями других отраслей. Однако прежний метод организации сотрудничества — суровое директивное решение — и раньше срабатывал не всегда. Теперь нужны новые экономические стимулы — наши заказы сложны и малосерийны.

Примерно пятую часть экспонатов мы могли бы выпускать при эффективной кооперации, а лучше — при создании совместных предприятий с партнерами по СЭВ. К сожалению, настоящего «симбиоза» не получается — слабые места у нас общие. Главный смысл — разделение труда в рамках СЭВ. Технические проблемы в большинстве случаев согласованы; главные сложности экономические. Нам необходимо искать свои товары для компенсационных поставок. Парадокс — в этих странах прокатывается много советских кинофильмов, но прокат этот, увы, доходов пока не приносит.

Самый интересный раздел выставки — высокотехнологичное оборудование: малошумные киносъемочные камеры, синхронные видеокамеры, трюковые машины, цифровые профессиональные видеомагнитофоны. Каждое из этих изделий — вершина технологической пирамиды, для создания которой у нас не хватает очень многих «кирпичей». Наши настойчивые попытки «догнать» приводят к растранжириванию ресурсов и создают «вечный хлеб» для многих специалистов.

Здравый смысл подсказывает, что эту технику нужно покупать или брать в аренду (создавая совместные прокатные предприятия с западными партнерами), или производить в кооперации с фирмами-лидерами в этом виде техники.

У этой проблемы есть еще и количественная сторона, связанная диалектически с качеством техники. В настоящее время на мировом рынке действуют около 1000 специализированных фирм, выпускающих около 500 видов кинотехники. В нашей стране кинотехнику (около 300 видов) выпускают 3 завода Госкино СССР, 3 завода промышленных министерств и около 20 малых киномеханических заводов республиканского подчинения. Причем на крупных предприятиях кинотехника — лишь небольшая (не самая важная и самая невыгодная) часть всей номенклатуры изделий, а республиканские заводы плохо оснащены.

Ставить задачу «расширить производство с выходом на внешний рынок» бессмысленно: мировой рынок классической кинотехники неуклонно сокращается — «давят» телевизионные методы. Японские фирмы, например, кинотехнику уже не производят.

Простое наращивание объемов производства наши проблемы не решит: нам не нужно много кинотехники — нужна хорошая, надежная советская кинотехника. Наши конструкторские организации постоянно спотыкаются о неотвратимую необходимость каждый год выдать что-то новое. Почти каждый год, например, создается новая профессиональная киносъемочная камера, которая к моменту освоения уже не нравится никому (кроме создателей), но «операторская общественность» успокоена: согласовано задание на следующую модель с параметрами «на уровне»! Новая марка действует как наркотик. Поистине, «процесс поиска важнее результата».

В «море кинотехники» у нас есть два острова относительной стабильности. Это кинопроекционная техника и осветительная техника.

Есть в этом море и отдельные «скалы» — разработаны и выпускаются пока малыми сериями хорошие микрофоны, объективы, измерительные приборы (детонометры, в частности).

Возможности для расширения производства и повышения его культуры есть: завершается строительство новых корпусов Центрального конструкторского бюро в Ленинграде, заводов «Кинап» в Киеве и Одессе. Но главный результат должны дать переход на хозрасчет, поиск новых форм организации труда и экономических механизмов и, конечно, демократизации работы всех звеньев научно-конструкторско-производственного комплекса.

В. Нахабцев. Почему не пойти сегодня по пути кооперации с западными фирмами в некоторых технических вопросах? Конкретно в доведении камеры 7КСР до мирового уровня?

В. Маковеев. С моей точки зрения, камера эта — еще миф. Мы привыкли создавать мифы и неспешно жить среди них. Имеются только два образца этой камеры, которые испытываются уже два года. Серийное производство планируется с 1991 года по 20—50 штук в год. Оценить по-настоящему достоинства такого сложного устройства, как эта камера, можно только на второй сотне экземпляров, то есть не ранее 1993 года. Каков тогда будет мировой уровень?

Возможно, эта камера представляет ценность как базовая конструкция будущего семейства (дешевой и легкой 11КСР, с петлевой зарядкой 15 КСР, малошумной 17КСН[1] — хорошо помечтать). Секрета из нее не делалось, ее видели специалисты многих ведущих зарубежных фирм. Никто эту камеру, насколько мне известно, не покупал. Были положительные отзывы, была и серьезная критика — хотелось бы думать, что из зависти.

Чтобы скорее достичь ясности, форсируем ее выпуск: первая промышленная серия в 1989 году будет состоять из девяти штук вместо пяти.

Мы пошли бы на кооперацию с мировыми лидерами. Причем необходима не только кооперация в разработке (или доведении), но и в производстве — объединение «Москинап» пока не способно самостоятельно выпускать камеры мирового уровня.

Но фирмы такой пока не нашлось — нам нечем заинтересовать партнера со своей стороны: мировой рынок кинокамерами насыщен и, как уже говорилось, сокращается. Кто же будет способствовать появлению нового конкурента! Сантиментов здесь не бывает.

Мы пытаемся повысить технический уровень наших камер, привлекая к их доработке и производству промышленность стран СЭВ. Однако имеется в виду, что советская камера ни у нас, ни в других странах СЭВ не заменит «Аррифлекс» или «Мовикам». Она будет «второй камерой» съемочной группы — дешевой, менее удобной, но не менее надежной.

Если в стране должно производиться больше фильмов, то или должно быть больше кинокамер экстракласса, или мы должны научиться их умнее использовать. Мы, как всегда, бедны при богатстве: на киностудиях страны имеется примерно 1200 профессиональных камер, в том числе около 90 камер «Аррифлекс». Такого количества камер экстракласса нет ни в одной стране мира, кроме США. Но в «богатых» странах подавляющее большинство таких камер сосредоточено на прокатных базах, а у нас же «никто не желает становиться сам к себе в очередь». А ведь у нас есть собственный положительный опыт: в прокатной базе кинокамер при студии имени М. Горького загрузка камер по статистике в 2,5 раза выше, чем в среднем по стране.

Естественно, что «национализировать» имеющийся парк нереально. Нужно создать условия, при которых пользование прокатом станет выгодно киностудиям и парк новых импортных камер постепенно «перельется» в 3—4 прокатные базы. Полагаю, что в этом варианте будет достаточно 100—120 камер высокого класса на всю страну.

Как студии будут оплачивать услуги таких баз? По-видимому, частично рублями, частично валютой (зарабо-

[1] Номер 13 суеверные конструкторы пропустили (авт.).

танной или купленной у государства). Уверен, что это будет в конечном итоге выгодно отечеству, а главное — обеспечит торжество базовой модели: молодые творческие студии могут пользоваться лучшей техникой наравне со «студиями-ветеранами».

В. Нахабцев. Интересно знать, во что обходится содержание промышленных предприятий отрасли?

Рентабельно ли их содержать и не нужна ли, с вашей точки зрения, коренная ломка существующего положения?

В. Маковеев. Понять ситуацию в нашей промышленности проще всего на примере предприятий «Кинап» в Москве, Киеве и Одессе. На них работает около шести тысяч человек, производится продукции в год на сумму более 50 млн. рублей, причем прибыль иногда достигает 10 млн. рублей. Парадокс — убытки фильмопроизводства частично покрываются доходами от заводов. Причем эта прибыль получается на сторонних заказах: профессиональная кинотехника составляет шестую часть от общего объема продукции.

Заводы эти, увы, не самые передовые в стране — износ активной части основных фондов в среднем 60 %, продукция их также не самая лучшая в мире. Но в общей обстановке дефицита она идет нарасхват, и к улучшению ее качества пока нет стимулов, кроме сознательности коллектива и приказов начальства (введена госприемка с января 1989 года). Словом, у кинопромышленности беды и проблемы те же, что и у других отраслей народного хозяйства, только вот заказчики более эмоциональные и лучше информированы о мировом уровне.

Как поднять уровень кинотехники? Совсем недавно решением правительства был ликвидирован Минлегпищемаш, а несколько сот его предприятий были розданы оборонным министерствам, чтобы поднять технический уровень машиностроения для легкой и пищевой промышленности до мировых стандартов.

Парадокс: три завода «Кинап» (из пяти) десять лет назад с той же целью были, наоборот, переданы идеологическому ведомству — Госкино СССР — из оборонного министерства. А министерство это с тех пор имеет формальные основания «вымывать» кинотехнику из планов своих предприятий.

Не хочу обсуждать здесь правильность этого шага. Хотелось бы верить тем, кто утверждает, что без него было бы еще хуже. Во всяком случае ощущение такое, что эту большую корову доит кто-то другой: доля кинематографа в производственных программах заводов за десять лет не возросла.

Как изменится обстановка при переходе на новые условия хозяйствования? Надеюсь, что в лучшую сторону.

В. Нахабцев. Я с удивлением узнал о стоимости некоторых изделий: крантележка IУКТ-М — 48 тысяч рублей, тележка А523 — 32 тысячи рублей.

В. Маковеев. Здесь есть два ответа.

1. Это цены опытной партии изделий, изготовленных, как говорится, «на коленке» в Одесском КБ кинооборудования. В них заложено, по-видимому, нежелание возиться с непрестижной, капризной и невыгодной продукцией. Когда завод заинтересован, то он может, привлекая заказчиков, продать опытную партию по расчетным ценам серийной продукции. Здесь обратная ситуация.

При серийном производстве на заводе эта техника должна стоить в несколько раз дешевле.

2. Эти цены сопоставимы с ценами мирового рынка по официальному курсу валют.

С переходом на новые условия хозяйствования нам придется привыкать к новым ценам. Привычные для нас цены — продукт экстенсивной экономики, при которой обратные связи были разорваны или не существовали вообще: один заказывает, второй делает, третий платит, четвертый распределяет. Остальные получают как «дар божий» и должны быть рады.

При смене командных отношений на экономические нужно во все заказы

вносить экономический интерес. Предприятия теперь должны сами платить за трудовые ресурсы, землю, вредные стоки, заботиться о фондах развития, соцкультбыта и т. д. Кроме того, «социалистические монополии», созданные в нашей стране в ходе многолетней борьбы «за концентрацию производства и против параллелизма», конкурентов имеют пока только за границей и, опираясь на свои новые экономические права, теперь неминуемо сравняют свои цены с мировыми (с учетом реального валютного курса, разумеется).

Полагаю, что эти и аналогичные процессы приведут к росту расходов на производство фильмов, которые у нас также обходятся почему-то ненормально дешево.

Не могу обещать быстрого результата — производство инерционно, но операторская техника появится в ближайшие годы в количестве достаточном: она очень нужна и вполне «по зубам» нашим предприятиям. Она может быть очень дорогой по теперешним меркам (при высоком качестве, разумеется) и будет не по средствам малым студиям — тем больше причин создавать прокатные базы.

В. Нахабцев. У меня сложилось впечатление, что в НИКФИ (Научно-исследовательский кинофотоинститут) ничего не изменилось. Ведь работала государственная комиссия по проверке деятельности НИКФИ, заместителем председателя которой я был. Решили институт закрыть и создать новый (коренным образом реорганизовать его деятельность, приблизить к практике, к деятельности киностудий). Что изменилось в НИКФИ?

В. Маковеев. У меня впечатление такое же — перемен, по крайней мере внешних, не заметно. На партхозактивах и заседаниях ученого совета звучат нормальные речи вполне довольных собою и своим коллективом ученых. Работа комиссии никого в институте не убедила, комплексов полноценности не разрушила и по-своему сплотила коллектив против «окружающей среды». Попытка «помочь» институту, придав ему завод и КБ, к сожалению, ничего реально не изменила.

Насколько я знаю, не было решения о закрытии НИКФИ — были только разговоры. Закрывать предприятия, особенно орденоносные, со славной историей, мы не умеем. Да и как его закроешь? Да, мы недовольны его вкладом в отраслевую науку и технику. Но у него достаточно других заказчиков, чтобы прекрасно обойтись без нас с вами: в смежных отраслях народного хозяйства дефицит научных услуг и пока еще достаточно денег.

Да и почему мы должны закрывать единственный институт, а не парочку киностудий, произведениям которых также далеко до мирового уровня, как и разработкам НИКФИ?

Кто может сказать, как нужно улучшить работу коллектива ученых, разведчиков будущего? Только они сами! Научный институт — такое же творческое учреждение, как и киностудия. Почему же тогда творческие работники киностудий, отвергающие всякое чиновное влияние на «таинство творения» фильма, отказывают в такой же независимости ученым? Наука, как и искусство, может развиваться только думающими, духовно раскрепощенными людьми, свободными от мелочной опеки, искренне чувствующими потребности человека, отрасли, общества.

Не подумайте, что я защищаю НИКФИ — нет, я добиваюсь справедливости. В случае с НИКФИ отразились все проблемы советской науки, причем не только отраслевой. Если у нас где-то и существует относительное благополучие, так это в тех областях науки, где ничего не надо, кроме головы и листа бумаги.

Как же помочь НИКФИ и отраслевой науке? Своего рецепта нет — он общий: перейти от гарантированного финансирования научного института или лаборатории в целом к избирательному финансированию на конкурсной основе отдельных научных работ и направлений. Причем лучший способ приблизить науку к нуждам киностудий —

прямые договора студий с НИКФИ: кто заказывает, тот и платит. Разумеется, долговременные исследования будет заказывать Госкино СССР за счет фондов на науку, складывающихся из отчислений киностудий и предприятий. Институт должен, естественно, иметь и определенную свободу выбора тематики исследований, но за счет собственных средств или «спонсоров» со стороны. Эти принципы уже проводятся в жизнь, но без спешки — дело тонкое.

Здесь нет принципиальных отличий от идей базовой модели кинематографа: хозрасчетные творческие коллективы должны «кишеть» вокруг обособленной производственно-технической базы, возникая «под идею» и распадаясь по завершении работы, не вызывая при этом ощущения «общего конца света». Этот общепринятый в мире метод интенсификации творческой деятельности неизбежно приведет к «восстановлению кровообращения» в организме научного учреждения. Однако с его внедрением в науку проблем не меньше, чем в фильмопроизводстве.

В. Нахабцев. Спасибо за обстоятельные ответы. Думаю, что в них нуждаются не только специалисты, работники кинематографа. Думаю также, что не всех они удовлетворяют. Предвижу возможные отклики на некоторые ваши оптимистические соображения. Мы привыкли к оценке состояния дел в кинотехнике только со знаком минус. Ждите издевательские отклики специалистов.

Конечно, вопросы, заданные вам, нельзя считать очень уж обстоятельными и равноценными. Были и частности. Но вам, по-моему, удалось нарисовать достаточно общую картину положения дел. Должен извиниться перед моими коллегами-звукооператорами и другими, чьи беды я не затронул в вопросах. Рассчитываю, что это только начало разговора. Но раз вы член Союза журналистов СССР, придется в свободное от работы время оттачивать свое «перо», отвечая тем, кого затронул наш разговор.

В. Маковеев. Благодарю вас. В заключение я хотел бы подчеркнуть необходимость поднять общественную активность инженерного корпуса кинематографии и прежде всего молодежи.

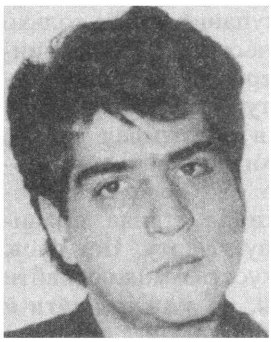
Одна из глав знаменитой книги Н. Паркинсона начинается так: «Двадцатый век принес много перемен. Даже в британском военно-морском флоте офицеры технической службы стали считаться почти что людьми». Британский флот явно прогрессивнее Союза кинематографистов СССР, который киноинженеров почему-то кинематографистами не считает. Киноинженеров в союзе менее трех процентов; в основном это москвичи и очень почтенного возраста. За последние 10—15 лет приняты в союз считанные единицы. Придуманные недавно «гильдии» с их унизительным неравноправием членов только усложнят обстановку.

Научные, конструкторские и промышленные предприятия Госкино СССР и других ведомств, выпускающие кинотехнику, сейчас вне сферы влияния союза. Когда восторжествует базовая модель и из киностудий выделятся кинокомбинаты, на них уже не останется членов союза.

Перестройка обострила не только национальное самосознание в советских людях, но и профессиональное. В новом мире, где так много стал значить человеческий фактор, поднять кинематограф можно только при равноправном партнерстве в общем деле и уважительном отношении к коллегам.

Александр Тимофеевский

Последние романтики



Словами «шестидесятничество», «шестидесятники» пользуются часто и уверенно, хотя они так же трудно поддаются определению, как, скажем, «национальный характер». Все вроде бы знают, что имеется в виду, но ответить на этот вопрос очень непросто. Шестидесятничество менее всего групповое единство в литературе, в музыке, в живописи, в театре или кинематографе. В отличие от футуристов, акмеистов и т. п., шестидесятники не издавали программ и манифестов. Общность направления здесь ни при чем. Но и об общности поколения — куда более зыбкой — говорить не приходится.

Взять хотя бы первую книжку журнала «Искусство кино» за 1989 год, этот своего рода «молодежный» номер шестидесятников. Достаточно взглянуть на титульный лист, чтобы убедиться, какие разные поколения объединены под одной обложкой. Как быть, например, с В. Кардиным и В. Фоминым, при том, что они оба, надо полагать, считают себя шестидесятниками, хотя по возрасту второй годится в сыновья первому. О каком поколении идет речь?

Общность поколения не проходит так же, как и общность направления. Остается одно — общность идей и чувств. Говорить о коллективном переживании одних и тех же идей и чувств можно, только сделав множество оговорок. Разумеется, мы ступаем на самую зыбкую почву. Разумеется, не все жившие и творившие в шестидесятые годы переживали один комплекс идей и чувствовали одинаково. Разумеется, не все шестидесятники до сих пор вдохновляются старыми идеями и чувствами. Разумеется, автор ни в коей степени не претендует на научность и исчерпывающую точность своих определений. Разумеется, взгляд из другого поколения будет заведомо субъективным и т. п. Обезопасив себя всеми этими оговорками, приступим, наконец, к самому предмету.

●

Антисталинская направленность — главная черта шестидесятничества. Сами они называют себя детьми XX съезда. Вряд ли это верно. Если и искать детей хрущевского съезда, то скорее среди нас, родившихся после него. Шестидесятники разных поколений, и те, кто постарше, и те, кто помоложе,— все дети тридцатилетнего сталинского царствования, и это так же важно, как их антисталинский пафос. Поэтому попробуем бегло очертить стилевые, так сказать, особенности сталинской эпохи.

Мне уже приходилось писать на страницах этого журнала, что из естественной триады «Прошлое — Настоящее — Будущее», вне которой не может

существовать и нормально развиваться любой социум, сталинская эпоха знала одно только Будущее. В качестве примера я приводил скульптуру Веры Мухиной, недаром ставшую символом времени,— ее неистовую и безоглядную устремленность вперед и только вперед, в кошмарное светлое будущее. Сакральность — главная черта всей сталинской эпохи. Мысль эта представлялась мне очевидной и бесспорной.

Но вот в десятом (за 1988 год) — молодежном номере журнала «Искусство» я столкнулся с другой точкой зрения. В очень любопытной статье Е. Андреевой, слегка испорченной скучным названием «Советское искусство 1930-х — начала 1950-х годов: образы, темы, традиции», довоенный и послевоенный сталинский стиль противопоставляются друг другу. На примере живописи Е. Андреева утверждает, что в сталинском искусстве послевоенной поры начался процесс десакрализации. Свидетельством этой десакрализации, на ее взгляд, было обращение ко второму ряду передвижников, к быту и жанру, которые вновь обретают свои права.

Поначалу эта мысль показалась мне неприемлемой. Искусство сталинского времени было монолитным и стадиально единым[1]. Процесс, прослеживаемый в живописи, должен отражаться в литературе, в архитектуре, в кинематографе и т. п. Здесь разнобой исключен. Не говоря уж о том, что и в послевоенной живописи можно с легкостью найти вполне сакральные образцы, в архитектуре как раз на рубеже 40—50-х годов появились высотки с их готической устремленностью в небеса. И как раз после войны были сняты «Клятва» и «Падение Берлина»— фильмы, где вторичная социальная мифология граничила с первичной.

В этом смысле в «Клятве» есть поразительный эпизод: два бригадира, два труженика, ведут спор о том, кто из них выиграл очередную битву за урожай. Победителя в награду полагается купать. Недолго споря, они дружно сходятся на том, что битву выиграл *Он*, и купать надо *Его*. Монтажный стык, и мы видим дно канала, сплошь устланное портретами Сталина: *Его* купают. Такую прямую зависимость личного успеха от воли всевышнего, такое буквальное отождествление бога с его изображением, не говоря уж о самом теургическом акте купания, знало только простодушное язычество. Это подлинная, могучая и первобытная сакральность — какой уж тут быт, какой жанр.

Но чем больше я обдумывал мысль, высказанную Е. Андреевой, тем вернее убеждался, что она абсолютизировала и полемически заострила проницательно подмеченную черту. Нет слов, в послевоенном искусстве можно найти сакральные образцы, но *можно найти и другие*. Это принципиально отличает сталинский стиль тридцатых и сороковых—пятидесятых годов, так сказать, строгую классику от поздней, маньеристической. Нет, конечно, о десакрализации говорить невозможно. Но что-то надломилось в сталинской утопии. Порыв Ники Самофракийской, победно рвущейся вперед и только вперед, по-прежнему оставался главным стилевым движением эпохи, но сама Ника обмякла и расплылась. Строгая классика тридцатых годов знала только высокие жанры, только героические будни; пейзаж и натюрморт преследовались как враги народа, даже басня походила на оду, даже комедия заканчивалась апофеозом. Гениально чуткий к стилю эпохи Г. Александров выразил это, пожалуй, лучше, чем кто бы то ни было, в грандиозных финальных апофеозах «Цирка», «Волги-Волги» и «Светлого пути».

Но тот же чуткий Г. Александров после войны уловил *новую* тенденцию. Никакого сакрального апофеоза нет в его «Весне». Это даже не красный вариант, а слегка подкрашенная голливудская комедия положений, явственно отличающаяся от его же собствен-

[1] Наверное, не надо объяснять, что речь идет лишь о репрезентативном искусстве, выражавшем государственный стиль эпохи, а не об Ахматовой или Фальке, у которых был свой стиль и свой путь.

ных довоенных образцов. После почтальонши Стрелки, ставшей всенародным композитором, после ткачихи Тани Морозовой, прилетающей в Кремль на автомобиле, иными словами, после Золушки, которая причащается божественному, а принца получает в придачу, не как награду за подвиг (награда — орден), а как довесок к награде,— после всего этого две респектабельные дамы, ученая и актриса, довольствующиеся нормальным супружеским счастьем. Между героинями «Светлого пути» и «Весны», сыгранными одной и той же Любовью Орловой, разница меньше, чем в десять лет, но расстояние непреодолимое: это два разных космоса.

Дело не только в том, что народ, прошедший войну, устал от утопий и возжаждал обычной человеческой жизни. Дело в том, что сама утопия в силу своей чудовищности имела — слава богу! — короткое дыхание. Скульптуры на ВДНХ — Приапы-быки с огромными детородными органами, символизирующими плодородие,— и там же фаллосы и вагины в виде фонтанов «Золотой колос» и «Каменный цветок», купание персонифицированного в своем изображении бога — все эти стихийные черты первобытной мифологии, свойственные сталинской утопии, делали ее нежизнеспособной. Первобытная мифология в XX веке была слишком противоестественна даже для противоестественного сознания. Как говаривал Чехов, всякое безобразие должно иметь свое приличие. Метания позднего сталинского стиля от готики к барокко — истерика климакса, последняя попытка с помощью любой аффектации, будь то гипертрофированная монументальность или выспренняя риторика, скрыть образовавшуюся трещину.

Робкий, но поворот к быту и жанру более всего свидетельствует об этой трещине. Быт по природе своей человечен и несовместим с летающими в Кремль ткачихами. Быта в полном смысле слова в «Весне», конечно же, нет, но мечта о быте есть несомненно. «Светлый путь» и «Весну» отличает лишь разница мечтаний, но это «лишь» воистину фундаментально. Шикарные апартаменты, изображенные в «Весне», ничем не походили на коммунальные клетки, в которых ютились первые зрители картины. Но они походили на то, о чем *хотелось* мечтать. Это было тоже Будущее, но спроецированное в современность, очеловеченное и симпатичное, в котором можно навести мещанский уют, расстелить плюшевые скатерти, повесить тюлевые занавески, поставить на окно герань и жить, жить, жить, а не только строить коммунизм.

В полном соответствии с новой мечтой изменился и музыкальный дизайн, всегда игравший огромную роль у Александрова. Вместо не знающих удержу энтузиастов, которым нет преград ни в море, ни на суше, невинная песенка про то, что даже пень в апрельский день березкой снова стать мечтает,— хоть и недостижимая, но вполне понятная и извинительная мечта. Каков текст, такова и мелодия. Вместо устрашающих вариаций на оду «К радости» Бетховена — советский Шуберт, по-своему даже изысканный и салонный.

Слово «салон» лучше всего подходит к той мечте о быте, которая пронизывает фильм Александрова. Повторю еще раз, салонные элементы в позднем сталинском искусстве не следует преувеличивать. Сакральность оставалась определяющей чертой времени. Но сам факт появления салона, даже намека на салон свидетельствовал о кризисе утопии. Чтобы ее сохранить, требовалась реформа. Большой сталинский стиль был обречен. И смерть вождя только зафиксировала процесс, развитие которого стало отныне неизбежно.

Поэтому при всем уважении к мужеству Н. С. Хрущева, прочитавшего свой знаменитый секретный доклад на XX съезде, надо признать, что он не сделал больше того, что сделал бы любой другой реформатор на его месте. Видоизменить утопию было необходимо, а отменять ее Хрущев не собирался. Он хотел лишь влить молодое вино в старые мехи. Сделать это должны были интеллигенты, то есть те самые

шестидесятники. И они в конце концов выполнили социальный заказ времени.

Здесь, по крайней мере, три парадокса.

Хрущев, как известно, не любил интеллигенцию и боялся ее. Разумеется, совершенно напрасно. Тому самый яркий пример — трагикомическая история с «Заставой Ильича». Трудно себе представить более советский, более коммунистический, более хрущевский фильм, чем картина Марлена Хуциева. Он влил-таки молодое вино в старые мехи, причем сделал это несомненно талантливо и столь же несомненно искренне. Как отблагодарил его за это Хрущев, слишком известно.

Второй парадокс определяется первым. Интеллигенция, куда более радикально настроенная в отношении к Сталину, чем власть, не только не покусилась на утопию, но, наоборот, возродила ее, вольно или невольно перепутав причины со следствием. Культ революционного искусства двадцатых годов, столь же страшного в своей утопичности, что и большой сталинский стиль, культ этот, продолжающийся до сих пор, установился именно благодаря шестидесятникам. И многие бы из них могли вслед за Булатом Окуджавой торжественно поклясться: «я все равно паду на той, на той единственной гражданской, и комиссары в пыльных шлемах склонятся молча надо мной».

Наконец, третий парадокс, самый драматичный. Стремясь всей душой к демократии, шестидесятники на корню уничтожили ее единственную чахлую надежду — советский салон, который, как любой другой салон, несовместим с утопией. *Потому что обращается к отдельному человеку, а не к некоей общности.* Романтическая мечта об общности — основа всякой утопии, всякого фашизма и самая страшная угроза демократии. Вдохновляемые поисками новой общности, шестидесятники стали насаждать суровый стиль, поведя отчаянную борьбу с обывателем, с его так называемым мещанским уютом, с плюшевыми скатертями, с тюлевыми занавесками, с ни в чем не повинной геранью, борьбу не на жизнь, а на смерть, святую борьбу за святые идеалы.

●

В самом начале шестидесятых годов, когда вышла или, точнее, не вышла «Застава Ильича», отношение к революции у подавляющего большинства шестидесятников было таким же молитвенным, как у М. Хуциева. Впоследствии у некоторых оно изменилось. Это, конечно же, важно, хотя на самом деле определяет значительно меньше, чем кажется на первый взгляд. Существенна не оценка утопии, а утопизм сознания.

Двадцатые годы недаром воскресли в шестидесятые. Здесь большое внутреннее сродство.

И там, и там все начинается как бы с нуля. И там, и там Прошлое отсутствует как историко-культурная, духовная и даже физическая субстанция. И там, и там, несмотря ни на что, окрыленная устремленность в Будущее. И там, и там мечта о всеобщности, о царстве Божием на земле, понимаемом, впрочем, по-разному. Но и там, и там утопия. И там, и там вера в неизбежные счастливые преобразования покоится на идее тотального просвещения. «Если все поголовно будут грамотные, то...» Или — «если все поголовно прочтут Солженицына, то...» И там, и там борьба с мещанством, с материальным человеком во имя духовного человечества. И там, и там эта борьба ведется ради его же блага. И там, и там пользу ставят выше красоты, эстетика всегда приносится в жертву этике, даром что двадцатые годы ее понимают весьма своеобразно. И там, и там аскеза. И там, и там безбытность. И там, и там нравственный максимализм. Все так, все близко, все похоже, все даже родственно, но в то же время принципиально другое.

Нуль двадцатых и шестидесятых годов — это разный нуль. И нравственный максимализм тоже разный. Идеологи двадцатых очень постарались над тем, чтобы нуль округлить. Они взялись разрушить старый мир до основанья.

И разрушили. Нравственный максимализм двадцатых направлен прежде всего против элементарной нравственности: Павлик Морозов — родной сын Любови Яровой. Ужас сталинского времени не только в том, что были уничтожены миллионы людей. Ужас сталинского времени, может быть, больше всего в том, что и те, кто уничтожал, и даже те, кто был уничтожен, воспринимали происходящее как порядок вещей, как естественный и благословенный ход событий. Десять заповедей оказались забыты и поруганы. Восстановление десяти заповедей, то есть норм элементарной нравственности — главная заслуга шестидесятников. И не их вина, а их беда, что — дети своего времени — они сотворили утопию нравственную.

Любая утопия — плод синкретического мышления. Основа ее — некая всепронизывающая идея. Идея может быть разной: классовой, расовой, национальной, религиозной, какой угодно. Основой шестидесятнической утопии была идея нравственная. Что говорить, нравственная утопия — самая симпатичная из всех возможных. И что значительно важнее — самая безобидная. И что еще важнее — абсолютно неосуществимая. Но — утопия.

Десять заповедей обязательны для всех. Но из этого вовсе не следует, что есть некий разветвленный нравственный закон, которому должны быть подчинены и религия, и государство, и общество, и культура, и частная жизнь обывателя. Есть религиозный закон, есть государственный закон, есть отличные друг от друга общественные законы, принятые в разных обществах, есть, наконец, личный закон, свой для каждого, и все это множество законов существует отдельно и вовсе не нуждается в общем знаменателе.

Общий знаменатель подразумевал наличие числителя. Таким числителем была Правда, опять-таки синкретичная, все пронизывающая и всех охватывающая. Миссия правды возлагалась на искусство. По понятиям шестидесятников, искусство собственно для того и существовало, чтобы говорить Правду.

Убежденность в том, что «если все прочтут Солженицына, то...», зиждилась на единстве числителя и чаемого знаменателя. Но место Солженицына мог занимать и Ремарк, и Хемингуэй, и фильм Ромма «9 дней одного года» — все, что почему-либо возводилось в нравственный абсолют. И тыкали несчастную Марью Ивановну в Ремарка, и мучили милиционера Хемингуэем, искренне полагая, что они от этого станут нравственнее. То, что у милиционера может быть свой нравственный закон и свой внутренний мир, не пересекающийся ни с Ремарком, ни с Хемингуэем, ни с Толстым, ни с «Сикстинской мадонной» и при этом вполне самодостаточный,— казалось немыслимым. То, что Марья Ивановна станет нравственней не от фильма Ромма, а перестав толкаться в очередях,— исключалось напрочь.

Демократия, основанная на единстве нравственного идеала, эта причудливая фантазия авторитарного мышления — суть утопии шестидесятников. Мир, существующий в раздельности вещей и явлений, был непонятен и чужд этой утопии, как и любой другой утопии. Нормальное демократическое общество не стремится ни к всеобщности, ни к тотальному единству нравственных понятий. В нормальном демократическом обществе милиционер ловит хулиганов, водопроводчик чинит трубы, а ученый пишет научные труды. И все довольны друг другом. Милиционер, читающий умные книжки, обязательно влечет за собой водопроводчика, который сам выясняет отношения с хулиганом, и ученого, который чинит трубы. Такова неизбежная расплата за фантазии.

За фантазию о том, что искусство должно говорить правду, мы расплачиваемся и еще долго будем расплачиваться публицистическими коллажами типа «ЧП районного масштаба». Искусство должно правдиво следовать своим собственным внутренним законам. В искусстве должно быть искусство, а правда должна быть в газете «Правда». Политикой должны заниматься политики, а не доярки и шаманы. А в церкви

должны быть священники, а не служители Комитета по делам религий.

Церковь, искусство и политика существуют по различным, не пересекающимся законам и могут нормально функционировать лишь в обществе, которое не обеспокоено поисками общего знаменателя. Его нам не дано и не надо знать. Это не наша земная забота. Это — «премудрость Вышнего Творца». Поиски общего знаменателя — удел утопии, и мы слишком помним, к чему они приводят. Поэтому послушаемся совета Баратынского:

Премудрость Вышнего Творца
Не нам исследовать и мерить;
В смиреньи сердца надо верить
И терпеливо ждать конца.

Там, после конца, будет все, что мило сердцу утопистов: и полный синкретизм, и абсолютная истина, и общий знаменатель. Так что пусть наберутся терпения.

●

В блистательной статье «Последний романтик», опубликованной недавно журналом «Дружба народов», Анатолий Стреляный показал, как Хрущев, руководствуясь одними нравственными понятиями, собирался сделать переворот в экономике. Интеллигенция соответствовала своему вождю... Шестидесятничество выполнило социальный заказ времени, модернизировав одряхлевшую сталинскую утопию: она осталась социалистической по содержанию, став нравственной по форме. На этом, с точки зрения власти, функции шестидесятничества закончились. Мавр сделал свое дело и должен был уйти. Но мавр уходить не собирался. Власть со своей стороны никак не желала подчиняться нравственному закону, который ей все активнее навязывали. У власти были свои планы. Она как раз готовилась застыть в застойном величии. Назревал конфликт.

Конфликт невозможен для утопии, которая по самой своей природе претендует на всеобщность. Конфликт с властью обозначил кризис шестидесятничества. Как единое явление оно перестало существовать, распадаясь на группы и направления. Наступало совершенно другое время. Время полемики между западниками и почвенниками, между «новомирцами» и «молодогвардейцами». Время кочетовского «Октября» и софроновского «Огонька». Время диссидентского движения. Делений было вроде бы много, а на самом деле одно.

Редактируемый С. Викуловым «Наш современник» сейчас против этого возражает. Мол, делений было все-таки много: кочетовский «Октябрь» сражался не только с журналом Твардовского, но и с никоновской «Молодой гвардией», и обоих редакторов сняли почти одновременно. Это правда. Недалекий Кочетов не оценил, что «молодогвардейцы» предлагали испытанный и надежный вариант утопии — национальный. Его испугала сама возможность варианта. С. Викулов оказался более проницательным и более гибким. Синтезировав в своем нынешнем журнале старые «Октябрь» и «Молодую гвардию», он доказал, что они очень даже совместимы, раз уживаются под одной обложкой Ан. Иванов с В. Солоухиным и Н. Федь с В. Кожиновым. Редактор «Нашего современника» понял то, что было невдомек редактору «Октября»: неважно, какую государственность отстаивают, ортодоксальную или парадоксальную, с одним только Брежневым или вкупе со Сталиным, или в тройственном союзе с Николаем II,— важно, что отстаивают государственность, империю, саму идею монополии: все остальное подробности.

Деление было все-таки одно. В конфликте между личностью и государством, который теперь надолго определит духовную ситуацию в стране, каждый должен был сделать свой выбор. Те, кого именуют либеральной интеллигенцией, даже в самые глухие годы говоря в меру сил и возможностей, защищая опальные рукописи и пробивая полочные картины, отстаивали свое или чужое, но *личное* перед монополией *общего*. В конфликте между государством и личностью они выбрали лич-

ность. Это вторая историческая заслуга шестидесятников. И здесь надо прежде всего сказать о диссидентах, о нашем демократическом движении.

Я говорю о тех, кто подписывал письма и выходил на Красную площадь, о тех, кто выпускал «Хронику текущих событий» и распространял ее в самиздате. О них нужно писать особо, называя каждого поименно и всем воздав должное. То, что наша пресса делает это нехотя и как бы сквозь зубы, свидетельствует то ли о полугласности, то ли о полном хамстве[2]. Я говорю о них в первую очередь, но не только о них. Я говорю о всех, кто им помогал деньгами и вещами, о всех, кто их печатал без подписи и под псевдонимом, о всех, кто им давал ночлег или просто чашку чая. Я говорю о тех, кто им сказал доброе слово, и даже о тех, кто не сказал худого, о тех, кто молчал на собраниях и не писал в газеты. Потому что все они по-разному — кто вслух, кто шепотом, кто в подушку,— но утверждали одно: *личность выше государства*. Это самый страшный удар по утопии, который был нанесен до сих пор.

Поэтому будем справедливы к годам застоя. Конечно, это было мертвое, мумифицированное застывшее Настоящее, вне начала и конца, без Прошлого и Будущего. Но исподволь, едва заметно, шла напряженная духовная работа. Шло время. Сравните стенограммы обсуждений «Зеркала» и «Заставы Ильича». Застой будет куда привлекательнее оттепели. Тарковского громили не как Хуциева, иначе; без истерики, без кликушества, без этого колхозно-партийного сленга, без заклинаний вспомнить Родину-мать и склонить пред ней выю. Говорили вяло, казенно и даже как будто стыдясь сказанного. Потому что знали, смутно догадывались или слышали от знакомых: *личность выше государства*.

Поразительно, как сказывается эта убежденность в массовых стереотипах эпохи, в коллективном бессознательном, в низких жанрах больше, чем в «высоких». Сказывается в самый апогей застоя, когда покончили с разрядкой и захлопнули едва приоткрывшуюся форточку. Сказывается, несмотря ни на что. Сказывается даже там, где это меньше всего можно предположить,— в картине В. Черных и В. Меньшова «Москва слезам не верит», недаром снискавшей ошеломляющий успех.

Та мечта о быте, которой была пронизана «Весна» Александрова, здесь реализовалась и праздновала свое торжество. В канонах голливудской сказки, на чужой иностранный манер, открыто, не стесняясь, нам преподносили отечественную формулу успеха, которой мог воспользоваться каждый. Эти каждые имели еще вполне застойную социальную функцию: она — директриса фабрики, он — сконструированный интеллигентный рабочий. Но им не надо было ходить на причастие к Мавзолею, как героям хуциевской картины. Они сами достигли всего без помощи государства, и словно государства в их жизни не было. Сами сотворили себе рай по собственному разумению: с шикарными стенками, «розовыми унитазами» и «белыми телефонами». Салонный стиль, с которым в начале своего пути так боролись шестидесятники, здесь одержал триумфальную победу.

Черных и Меньшов вряд ли вкладывали в свою картину какое-то особое свободомыслие. Но они чутко уловили то, что носилось в воздухе, коллективном бессознательном, и стало особенно заметно сейчас, задним числом. К сожалению, в «индивидуальном сознательном» носилось нечто прямо противоположное, и это тоже стало особенно заметно именно сейчас. Как раз в те годы через «высокое» искусство насаждалась, по известному выражению поэта, как картофель при Екатерине, всякая «духовность», «нравственность» и «историческая преемственность». Не

[2] Единственным настоящим исключением является статья А. Головкова «Время на размышление» («Огонек, 1989, № 4). Хотя жаль, что автор вообще не касается центральных фигур демократического движения.

считая сталинского, не было в России, пожалуй, другого времени, более далекого от подлинной духовности, тем паче преемственности, и не было в России другого времени, когда бы эти слова так часто употребляли. Подобно нашествию американского таракана, они распространились в какой-то сказочно короткий срок и заполонили собой все, образуя фальшивый, утомительный и бессмысленный звон.

Но звон был совсем не такой бессмысленный. Духовность оказалась той последней ширмой, за которой пряталась агонизирующая утопия. Причем пряталась очень удачно, соблазняя наиболее достойных и умных. Можно с ходу назвать с десяток далеко не худших картин, где какая-нибудь городская сумасшедшая, одержимая нравственностью и преемственностью, служила немым укором нормальному парню в джинсах с нормальными здоровыми инстинктами.

Антитеза «духовность — прагматичность», самая распространенная в то время, была видоизмененной антитезой «государство — личность», где государство исполняло роль духовности. Дубинкой духовности били отдельного человека за его естественную прагматичность, называя ее «рвачеством и вещизмом». Эти омерзительные нерусские слова тоже тогда вошли в употребление. Так в судорогах и конвульсиях, наполняя вокруг себя все смрадом и туманом, в выморочном воздухе которого носились причудливые химеры, уходила в небытие некогда могучая утопия, уже не в силах никого ни устрашить, ни насмешить. Отдельный человек в джинсах ждал своего часа.

Пройдет еще несколько лет, и час наступит: ему даруют пока куцее право на «индивидуальную трудовую деятельность». И этого права они для него добились, они — шестидесятники. Сказав «личность выше государства», они описали исполненную горькой иронии параболу и стали защищать обывателя с той же прямотой, с какой когда-то его громили. И на сегодняшний день они его единственные защитники. В нашем поколении, уклончивом и вялом, циничном и разрозненном, нет ни этой прямоты, ни этой преданности идее, ни тем более готовности защищать чужое. А ведь он им по-прежнему чужд, этот отдельный человек, точно так же, как в начале шестидесятых: он любит все то, к чему они безразличны, и от души презирает все их любови. Но они больше не читают ему проповедей и нотаций, не учат его и не мучат, принимая таким, какой он есть. И даже готовы блюсти и оберегать его мещанский уют. Как дорого он им дался, наш отдельный человек, как трудно было его крестить и напутствовать в дорогу... Благословим же и мы последних романтиков за это их последнее благословение.

Андрей Плахов

Алло, вас ищут таланты!

Таланты талантам рознь. Одни всю жизнь ищут высший смысл, мучаются проклятыми вопросами, пытаются постичь тайну мировой гармонии. Другие все находят и постигают в первом же вышедшем из-под их рук творении, а оставшаяся энергия пускается на то, чтобы убедить в гениальности сего творения других, кому это пока не очевидно. Задача не из легких, но всем известно: талант никакие трудности не остановят...

Когда начинала свою работу Комиссия по конфликтным творческим вопросам СК СССР, перед нами прошли один за другим люди с насильственно искривленными, а то и загубленными творческими судьбами. Не все из них обладали приятным характером. Но даже свойственная иным из них завышенная самооценка собственных «униженных и оскорбленных» лент казалась такой естественной. Было отчего и комплексы нажить, и встать в позу непризнанного гения, и, простите, даже сойти с резьбы — было, чего греха таить.

Но вот вроде бы опустели полки, стали затягиваться старые раны, жизнь за короткий срок ушла далеко вперед. Между тем пухлая папка с заявлениями в конфликтную комиссию не похудела — все несут и несут. И речь сейчас не о тех новых противоречиях, что обостряются — без этого не бывает — в сегодняшней жизни кинематографа. Как ни странно, вновь и вновь возникают тени прошлого — тени возрастом в десять, двадцать и более лет.

Один широко признанный режиссер настоятельно ходатайствует о пересмотре оценочной категории своей старой картины: со второй на первую. Или с первой — на высшую. В результате подобной операции можно получить не только новый тираж, но и пару тысяч разницы в гонораре. Другой вполне благополучный режиссер вспоминает вдруг о снятой на заре его творческого пути короткометражке: почему бы не выпустить ее опять и не напомнить о себе.

Все чаще конфликтную комиссию атакуют люди, мягко говоря, очень скромных творческих данных. Их внимательно выслушивают, смотрят и обсуждают поблекшие от времени работы. Стараются быть предельно корректными: ведь не только «великие» страдали от чиновничьего произвола. Если в фильме хотя бы мерцает живая искра, пытаемся помочь, найти способ вернуть картину к жизни. А если нет? А если, как случалось не раз, нас просто обманывают, говоря, что фильм «лежал на полке», а при ближайшем рассмотрении выясняется, что он и в кинотеатрах шел, и по телевидению не раз показывался. Нет — все мало!

Недавно нас совершенно потрясло заявление одного режиссера с требованием к конфликтной комиссии оценить «высокие художественные достоинства» его фильма X по сравнению (!) с фильмами У и Z Логика проста: У и Z широко оттиражированы, съездили на фестивали, а несчастный X затерт и безвестен, пора бы и ему ход дать!

Один берет истерикой, другой — настойчивостью по принципу «вода камень точит». В дальнейших моих рассуждениях уже не важно, идет ли речь о старом или новом, только что снятом фильме, связаны ли претензии автора с ти-

ражом, с зажимом картины на телевидении или отправкой ее на международный фестиваль. По всем этим поводам обращаются в Союз кинематографистов — не обязательно в конфликтную комиссию, но и в нее тоже. С высокой да и с практической точки зрения так и должно быть — куда же еще податься, как не в профессиональную организацию, призванную защищать творческие права своих членов? И однако...

Режиссер, получивший когда-то поддержку конфликтной комиссии, донимает всех и вся, требует новых и новых территорий. «Нужно устроить премьеру в Доме кинематографистов» (хотя премьера состоялась... десять лет назад). «Здесь меня не понимают, но гарантирую: пошлите картину на Запад — будет оглушительный успех». Иной раз и посылают, за что потом приходится краснеть. Даже международный отдел Госкино, всегда стоявший «над художниками», теперь стонет: «Вы его породили — вы и уймите: замучил своими требованиями». И тогда вспоминаешь, что комиссия-то рекомендовала фильм всего лишь к ограниченному прокату (чтобы снять клеймо запрета) и не усмотрела в нем никаких выдающихся достоинств.

Другой вариант. Перед нами лента вполне достойная. Но сделана она, допустим, в 1961 году и уже вошла в хрестоматии истории кино. Режиссер, однако, ничего не желает знать: хочется ему именно с этой картиной показаться на международном фестивале. Ну хоть приказным порядком меняй регламент Канна: как назло засевшие там пресыщенные снобы принимают ленты не более чем годичной давности. А если сделали исключение для «Покаяния» или «Комиссара», так то исключения. И правилом они не станут!

Но вот фильм отобран на фестиваль. Доволен ли автор? Это еще бабушка надвое сказала. То недостаточно престижно, то якобы картину ставят в невыгодные условия.

На одном из фестивалей известный режиссер требовал поменять отведенную ему очередность показа на более выгодную, «уступив» свою другому советскому участнику, ниже рангом. Пришлось в последний момент ломать всю программу, что для крупных фестивалей беспрецедентно. «Ну уж эти русские, между собой договориться не могут»,— пожали плечами там.

Еще штрих. Стоит вернуться нашему режиссеру из-за границы без желаемой награды, тут же расползаются зловещие слухи: якобы не кто-то «из капиталистов», а советский член фестивального жюри (работа которого окружена строжайшей тайной) «топил» своего соотечественника из зависти и личной неприязни. Все еще действует негласное требование: послали тебя — изволь привезти приз, иначе ты не человек и фильм твой, как мы давно подозревали, плох, и о следующей постановке придется изрядно похлопотать. Как будто суждение жюри есть некий окончательный приговор, и возможно наперед приобрести патент на все «Золотые львы» или «Пальмовые ветви»...

А как вам нравится такой «творческий парадокс»? Режиссер снял фильм, где, как он утверждает, «самовыразился весь, до остатка». Фильм хорош, смел, но... длинноват, о чем на худсовете студии или в Госкино автору деликатно (в духе перемен) намекнули. Ждите бури! Заработаете ярлык цензоров и душителей всего живого. Не те времена! И картина выходит в полном своем объеме. Тут бы и возрадоваться наступившей свободе творчества и поставить точку. Да только вот приезжает коварный Мефистофель откуда-нибудь из Лос-Анджелеса или Западного Берлина. И просит фильм на часок сократить, популярно объясняя, что томиться в кинозале почти три часа мало кому охота. Довод из столь престижных уст срабатывает моментально. Тут же петиция от режиссера в Госкино и в союз: дайте денег на перемонтаж, на сокращенный фестивальный вариант...

Почему-то все мои желчные рефлек-

сии вылились на режиссеров. Но они-то еще в привилегированном положении. На них есть спрос, их повсюду считают авторами фильмов. Хуже оператору и сценаристу, плохо даже актеру — главному действующему лицу киноэкрана. Если ты не Тонино Гуэрра, не Свен Нюквист и не Ширли Маклейн, никто-то тебя, бедного, не знает и никуда не приглашает. Несправедливо? Что и говорить! Но такова реальная жизнь кинематографа, и так уж повелось во всем мире. На фестивалях же фильмы представляют все-таки режиссеры, которые приглашаются туда всего на три дня (иногда вместе с продюсером и главной «звездой» фильма), а после премьеры и пресс-конференции уезжают, даже не дождавшись решения жюри.

На долю остальных кинопрофессионалов остаются главным образом специализированные рабочие встречи, и эту практику при всем желании в корне поменять нельзя. Обиды здесь при общей нашей ситуации неизбежны. Но меня сейчас интересуют не объективные трудности, а то, что называют атмосферой в творческой среде.

Вот самые для меня близкие люди в кинематографе — критики и журналисты. Как они были унижены и ущемлены в своих профессиональных правах еще недавно! Их зарубежные коллеги как раз-таки являли собой элиту международных фестивалей — во всяком случае, возможность первыми знакомиться с новинками мирового экрана составляла признанную прерогативу их профессии. У нас все было наоборот. Большинство советских критиков и не помышляло о такой возможности. Она остается ограниченной и сейчас. Но многое существенно изменилось, и как раз в первую очередь для тех, кто прежде был «в загоне».

Говорят — не для всех. А я отвечу откровенно: для всех и не изменится. Никогда фестивали не будут приглашать тех критиков, которые печатаются во второстепенных изданиях, пишут скучно и казенно, не умеют выступать в дискуссиях, заводить и поддерживать профессиональные контакты. Таких немало побывало за рубежом в прошлые годы, и вспоминают их там в лучшем случае иронически. Но даже если исключить эту категорию, в активе останутся те, кто всерьез участвует в перестройке кинематографа: ведь именно интерес к ней со стороны наших зарубежных партнеров стимулировал резкое расширение международных связей.

И тем не менее устаешь наблюдать, как и в нашем критическом цехе изрядная доля энергии уходит не на дело, а на демагогические пересуды, выяснение «кто почему с кем» и кто сколько раз съездил за границу, на борьбу амбиций и проталкивание себя вперед соседа с помощью совсем не символических локтей. Модель поведения, похоже, вневозрастная: она захватила и некоторых уважаемых маститых, и молодых, спешащих получить свой «кусок пирога». Модель и вневременная, превосходящая по историческому стажу и застой, и безвременье.

Союз традиционно рассматривается многими прежде всего как распределитель благ, а демократия — как право самоутверждаться любыми средствами. Есть среди этих средств сравнительно новые: когда таланты или считающие себя таковыми ищут меценатов и спонсоров, которых можно бесконечно «доить». Новые средства, однако, успешно соседствуют со старыми как мир сплетней и кулуарной интригой.

P. S. Ни одна из ситуаций, пунктирно обозначенных в этих заметках, не является вымышленной или утрированной ради красного словца. Сходство с подлинными событиями и обстоятельствами не случайно, и их герои без труда себя узнают.

Разборы и размышления

Мирон Черненко

Путешествие на край поэтики

Кажется, это первая картина Параджанова — во всяком случае, после «Теней забытых предков»,— которая появилась на свет, так сказать, естественным образом, без мучительных переделок, без насилия, без скандалов и потрясений, как закономерное продолжение фильма предыдущего. И потому, наверное, сразу же почти возникло в критических умах ощущение, что нет в «Ашик-Керибе» ничего принципиально нового по сравнению с «Легендой о Сурамской крепости» и, еще дальше, с «Цветом граната». На первый взгляд это справедливо, и я взялся бы посвятить весь текст рецензии доказательству этого подозрительно бесспорного умозаключения — тем более, и пластика та же, и драматургическая структура, и манера актерской игры, и режиссура, и даже то, что можно скрепя сердце назвать сюжетом, недвусмысленно повторяет историю, рассказанную в предшествующей работе.

В самом деле, и там, и здесь юный красавец накануне свадьбы вынужден покинуть возлюбленную, отправиться в длительное путешествие, почти на край света, откуда по всем законам нет и не может быть возврата, проходит по всем кругам испытаний и страданий, чтобы вернуться в конце концов домой к любимой, принять награду за муки и лишения, вознаградить друзей и наказать врагов. То есть совершить все, чего требует от сказителя этот бродячий сюжет, известный всему мусульманскому Востоку.

Разумеется, здесь возможны модификации, и они несомненны. В финале, однако, все-таки кажется, что Параджанов сознательно не утруждал себя, повторяясь в «Ашик-Керибе», словно разминая пальцы перед работой более важной, существенной, непривычной, словно еще и еще раз проигрывая свои собственные, параджановские гаммы перед фильмом своей жизни, перед «Исповедью», которая, все дополняясь где-то внутри, не освобождая, столько лет уже все не дается в руки, все откладывается, все заслоняется трагическими обстоятельствами биографии. Впрочем, причиной тому может быть и несостоявшаяся первая часть картины «Демон», которая, судя по предположениям самого режиссера, и должна была стать новым поворотом поэтики.

И, наверное, будет в этих предположениях свой резон, ибо «Ашик-Кериб» начисто лишен того высокого стоического трагизма, того сумрачного и уверенного пессимизма, на котором покоится весь кинематограф Параджанова, его глубинная, неизбывная и нескрываемая армянская суть. И потому так непри-

---

«Ашик-Кериб» (по мотивам восточной сказки М. Ю. Лермонтова)
Сценарий Г. Бадридзе. Постановка С. Параджанова, Д. Абашидзе. Оператор А. Явурян. Художники Г. Месхишвили, Ш. Гоголашвили, Н. Зандукели. Композитор Д. Кулиев. Звукооператор Г. Кунцев. «Грузия-фильм», 1988.

вычен для глаза «Ашик-Кериб», первая в биографии Параджанова лента, заканчивающаяся стопроцентным хэппи эндом,— и не только потому, что так велит лермонтовская проза, но потому, что требовало того нечто неопределимое словесно — внутренняя логика развития не похожего ни на что другое кинематографа, поэтики, которой по правилам просто не могло и не должно было существовать. Однако приди Параджанову в голову превратить старую, добрую сказку в трагедийное действо, он не пожалел бы классика, сколько бы именит тот ни был.

И потому так гармоничен этот фильм, что Параджанову вообще не приходится отвлекаться на какие-либо мотивировки, объяснения, комментарии, что его интересует здесь только и исключительно пластика, поэтика, стилистика, безудержная склонность к красоте как таковой, не оскверненной литературщиной, идеологией, логикой. И можно понять строгих ценителей кинематографа, просто ошалевших от этой избыточности прекрасного, одухотворяющегося самим собой, многократным своим отражением в зеркалах собственной фантазии,— не случайно же европейский «Оскар» достался не Параджанову, не за режиссуру, которая, кстати сказать, вполне и эту награду заслуживала, но за сценографию, за живописание, за декоративность поэтики, за ее свободу, не ограниченную ничем, кроме недостаточных возможностей самого кино.

В «Ашик-Керибе» живописная плоскость экрана просто взрывается разнополюсностью влияний, отражений, отблесков самых неожиданных стилей, создающих ту пульсирующую структуру пластического повествования, которая завораживает зрителя, отбивая всякую охоту задаваться какими-либо рациональными вопросами. Не мудрено, что зритель не успевает захлопывать восхищенный рот, немея от альбома эстетических образцов, который перелистывает с экрана Параджанов со всей щедростью, на какую только способен, какую отрепетировал в себе за годы вынужденного бездействия, выстраивая свой художественный микрокосм из подручных материалов — из хлебного мякиша и обрывков картона, из консервных банок и старой обуви, из ветоши и лоскута, из бутылочных стеклышек и растоптанных при обысках зеркал — именно отсюда. И надо сказать, наконец, об этом со всей определенностью, что вовсе не из «Теней забытых предков» и даже не из аскетического «Цвета граната» приходит на экран этот восторг гениального эстетизатора всяческого вторсырья, собранного из самых разных культур и самых разных фактур, преобразованного в красоту, в то самое прекрасное, которое так давно и бесповоротно ушло с мирового экрана.

В самом деле, достаточно лишь перелистать этот альбом, просто перечислить те осколки, из которых силой калейдоскопирующего параджановского таланта складывается эстетика картины, и, прежде всего, система пластических символов-эпиграфов, свойственных всем трем последним картинам режиссера, начиная с «Цвета граната», чтобы убедиться: родом они из персидской лирической миниатюристики. Любопытно, что это в каком-то смысле объясняет этническую переакцентировку «турецкой», как сказано у Лермонтова, сказки. Ислам запрещает изображение человека, и Параджанов, не раздумывая, протягивает руку к персидской традиции, лежащей рядом географически и хронологически и запретов не знающей. Однако миниатюры эти — а они повторяются на экране с четкой регулярностью, словно отбивая некий внекинематографический ритм живописного повествования, — лишь первый элемент этой стилистики. Рядом с ним с такой же регулярностью отбивают ритм статические натюрморты из предметов реальных, но в руках Параджанова превращающихся то ли в произведения антиквариата, то ли в муляжи, лишенные и тени своего жизненного происхождения,— фрукты, утварь, оружие, птица, скот, яства, украшения, ковры, кальяны...

Казалось бы, кадр и так уже перегружен сверх всякой меры, ассоциации

теснятся, наплывая друг на друга, а то и вовсе взаимно интерферируясь. Ан нет, на экране возникает и третий ритм, совсем другого рода и ряда, как бы иронический (хотя ирония здесь и не очевидна), складывающийся из чередования детских рисунков, наскальных изображений, средневекового кича или просто наивной мазни забытых примитивистов — лошади, караваны, диковинные животные,— горельефы и граната» и в «Ашик-Керибе», эпизоды в караван-сарае из «Сурамской крепости» и из «Ашик-Кериба», снятые к тому же в одной естественной декорации. Упоминавшиеся уже предметы-символы переходят из фильма в фильм и складываются в постоянную систему натюрмортов-эпиграфов. Столь же легко прочитываются цитаты из Феллини, из немого кинематографа, о котором надо сказать особо.

«Ашик-Кериб». Али-ага — Р. Чхиквадзе

барельефы, майолика, мозаика... И все это в прихотливой, но вполне ощутимой последовательности как бы дополняет одним другое, комментируя и удостоверяя недостаточную подлинность. Вне зависимости от лермонтовского сюжета, поверх него, в иной плоскости...

Сказанное вовсе не означает, что Параджанов ограничивается лишь «монтажом полуфабрикатов» (позволю я себе так перефразировать классика). Он столь же мало почтителен и по отношению к кинематографу, сталкивая на экране многочисленные цитаты из собственных фильмов. Почти буквально совпадают сцены омовения в «Цвете

Я сказал бы, что «Ашик-Кериб» весь покоится на эстетических принципах немого кинематографа, точнее говоря, такого, каким мог бы стать зрелый немой кинематограф, не появись звук и не превратись он в главное орудие киноповествования. И дело не только в чисто пародийных моментах, в стилизации, но в самой сути — в актерской игре, перенесенной на нынешний экран прямо из ранней комической, в подчеркнутом, вызывающе обнаженном приеме грима персонажей, в постоянной смене масок, наконец, в самой звуковой партитуре, где герои разговаривают в исключительных случаях, где

они чаще смотрят друг другу в глаза, а диалог или монологи звучат за кадром

Приметы немого кинематографа читаются в титрах, которые выполняют не только функцию «оглавления», но и чисто диалогическую, в фронтальном характере повествования, словно снятого неподвижной камерой, не позволяющей себе отвлечься на то, что не находится в прямом поле ее зрения. И хотя фронтальность одной стилизацией под Мельеса объяснить нелегко, однако пренебрежение к открытому пространству, к «воздуху», к линии горизонта, к естественной среде обитания персонажей точно так же не объяснишь только традициями ориентальной пластики, равнодушной к прямой и обратной перспективе. И вообще к какой-либо перспективе живописного изображения.

«Ашик-Кериб»

Наверное, я перечислил далеко не все ингредиенты параджановской поэтики, наверное, даже при повторном просмотре ускользают мгновенные живописные намеки, цитаты, «макаронизмы», которые режиссер разбрасывает не столько для зрителя вообще, сколько для себя самого и для немногих гурманов, с покорным наслаждением погружающихся в стремительный калейдоскоп этой пластики. Мне уже приходилось писать, что параджановские фильмы надо смотреть на видео, то ускоряя проекцию, то замедляя ее, то останавливаясь надолго, чтобы всмотреться в каждый иероглиф, каждый осколок культуры, каждый фрагмент натуры, разглядеть его со всех сторон, насладиться и отправиться дальше.

Однако достаточно и обычного киноэкрана, чтобы увидеть, с каким безграничным воображением расцвечивает Параджанов старинную и простодушную сказку о женихе, вернувшемся из странствий на свадьбу своей невесты, как выстраивает он двойную, тройную, многослойную драматургию, нимало не заботясь о драматургии литературной, повествовательной, фабульной, уходя от нее в «Ашик-Керибе» так далеко, что она перестает как бы и существовать вовсе. Драматургия в «Ашик-Керибе» — это как бы случайный повод для пластических размышлений о красоте, о возвы-

шенном, о прекрасном, в котором любая реальность существует лишь как непрерывно меняющаяся, преобразующаяся эстетика. И ничего больше. И ничего меньше, ибо Параджанов знает: достаточно взять эту реальность в руки, всмотреться, ощупать и повертеть, позволить ей распасться на первоэлементы, и она потеряет случайно окаменевшую, задержавшуюся в развитии форму и превратится в нечто неожиданное.

Он создает вовсе не кинематограф, как думает он сам и предполагает большинство о нем пишущих. Это искусство, которое можно было бы назвать по аналогии, по созвучию и по смыслу калейдографом, вспомнив изначальный греческий смысл этого словосочетания — «красивая форма». Его искусство складывается из обломков всех культур, которые слились в культуру тифлисскую, соединившую традиции эстетик армянской, грузинской, тюркской, иранской и многих других, останавливавшихся здесь или просто шедших мимо, или, наконец, местных, «тутошних», чьи следы отразились в разбитых зеркалах, из осколков которых Параджанов и творит свой непрочный, неуловимый, разбрызгивающийся в иных сочетаниях художественный мир. В каждом кадре, каждом плане он пытается вернуть его к утерянному и забытому уже первоначальному состоянию и потому создает все новые и новые сочетания форм.

Завершенность, исчерпывающая гармония последней картины Параджанова заключается в том, что он не камуфлирует свой калейдограф никакими литературными и прочими кинематографическими орнаментами, не имитирует кино, позволяя себе отвергнуть все общепринятые законы и каноны. Больше того, позволяя себе — а это уже свобода, и в самом деле не ограниченная ничем — тут же, в кадре, в ходе бесчисленных трансформаций пародировать себя самого, вышучивать собственные пристрастия, склонности, стереотипы. И это, кажется, самое важное — неожиданно проснувшееся на параджановском экране чувство юмора, балаганный диалект художественного языка, радостное сокоморошество: Ашик-Кериб сдергивает с лица одного из проходных персонажей аляповато наклеенные усы и бороду, наклеивает их на себя; мальчики-пажи из свиты вполне средневекового паши играют с пластмассовыми автоматами, приобретенными в сегодняшнем «Детском мире»; упомянутый паша, угрожая герою, точит свой кривой кинжал на базарном агрегате уличного точильщика; еще какой-то визирь радостно прыгает вокруг, размахивая игрушечным луком; на фресках среди изображений, стилизованных под наскальную живопись, обнаруживается вдруг швейная машинка известной фирмы «Зингер»; за Ашиком гонится какое-то муляжное существо, огромный игрушечный тигр о двух мордах, внутри которого явно просматриваются два ханских лакея; и даже смерть, пугающая и отталкивающая обычно в параджановских лентах, здесь выглядит отнюдь не страшно и даже несколько усмешливо: из отрубленной головы, оказывающейся муляжом, вместо крови течет и течет бесконечный красный платок, словно из рукава фокусника.

Я позволил бы себе увидеть в этой автопародии еще одно доказательство того, что поэтика последних параджановских картин доведена здесь до логического конца. Что дальше, что впереди — лишь неподвижное изображение? альбом слайдов? станковая живопись? Спору нет — не стоит преувеличивать тревогу, ибо — между нами говоря — никогда не известно, куда уведет режиссера в следующей картине его воображение, его живописная фантазия. Однако впереди, если судить по знакам на земле и небе, картина, которую придется снимать не столько с культуры, сколько с натуры, с реальности, какой бы эстетизированной она ни была или ни становилась. Эстетики калейдографа может в «Исповеди» оказаться недостаточно. И потому европейская награда «Ашик-Керибу», я сказал бы, награда, подводящая итог, обозначающая, что путешествие к краю поэтики завершилось, что впереди поэтика иная, кинематографическая. Хотелось бы надеяться...

Дмитрий Попов

Космический ракурс

В начале 1983 года, готовясь к экранизации пьесы Б. Шоу «Дом, где разбиваются сердца», А. Сокуров дал интервью рижскому журналу «Кино». Редакция опоздала, фильм был закрыт раньше, чем успели подготовить материал, и по логике тех лет, публикация исключалась даже в известном своей смелостью журнале. Между тем многое из того, что говорил режиссер в связи с работой над «Скорбным бесчувствием», оказалось особенно любопытным сегодня, после выхода «Дней затмения».

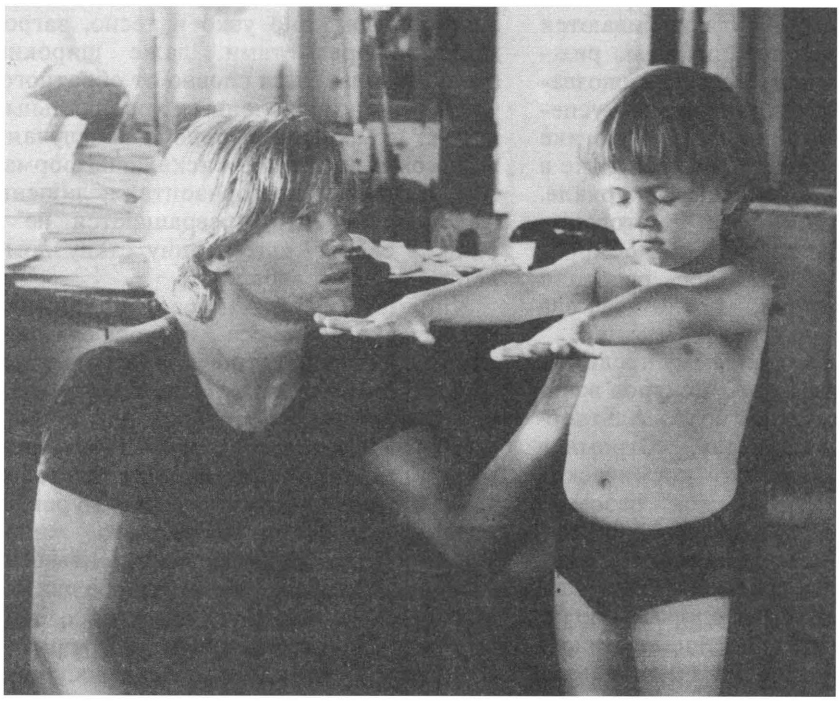
Так, рассказывая, каким ему представляется начало фильма, А. Сокуров вспоминал знаменитое полотно А. Альтдорфера «Битва Александра». «Огромная земля видна с какой-то космической высоты. Причем видна вся разом — Европа, Африка, Рим. На этой огромной земле — войско Александра. Бескрайние просторы, космический масштаб — и тщательно выписанные фигурки людей. Вот так бы мне хотелось начать фильм. Я еще не представляю, как это сделать технически, но уже вижу эту огромную землю, занявшую весь экран... Человек соотносится здесь с космическим масштабом».

В процессе съемок режиссер отказался от этой идеи. Соотношение человека и грозного хода истории, закрепленное в сюжете, воплощенное в остроумном монтаже хроники и игровых кусков, никак не решается, однако, на уровне кадра. Больше того, пространство фильма организовано прямо противоположным образом: оно узко и тесно, загромождено предметами, даже широкий экран используется словно от обратного. Скажем, многочисленные хроникальные куски, играющие в подобных случаях роль «окна в историю», искажены форматом, вытянуты по горизонтали, лишены глубины, так что превращаются не в окно, а скорее, еще в одну стену дома капитана Шатовера.

Кинематографическое воплощение космического ракурса Альтдорфера найдено в следующей игровой работе режиссера. Первые планы «Дней затмения» почти буквально воспроизводят старый замысел. Все пространство экрана занимает бескрайняя выжженная пустыня, камера приближается к земле, муравьиные масштабы человеческого жилья укрупняются, приобретая привычные размеры, наконец, стремительное движение вниз разрешается долгой серией портретов, снятых в традициях «прямого кино». К Альтдорферу же восходит, по всей видимости, и одна из ключевых метафор фильма. В нескольких кадрах реальный город подменяется макетом, причем нарочитая игрушечность макета, сперва воспринимающаяся, как досадный брак, позже намеренно акцентируется режиссером. Если в эпизоде землетрясения (луч прожектора шарит по крошечным домам) или во время затмения (когда на те же дома наползает тень умирающего солнца) еще можно заподозрить небрежность декоратора, то уже в эпизоде погони за дезертиром Губарем и тем более в финале авторский умысел предельно обнажен. Режиссер соединяет макет с реальным челове-

В статье Д. Попова выражена альтернативная точка зрения на фильм А. Сокурова «Дни затмения» — критическая рецензия Т. Москвиной «За миллиард лет до конца кинематографа» опубликована в «Искусстве кино», 1988, № 12.

ком — сначала это башмаки бегущих солдат рядом с крохотными домами, потом рядом с макетом возникает фигура Малянова. К финалу линия затерявшегося в песках города — по сути, детской игрушки перед лицом космических стихий,— завершается долгим неподвижным кадром, когда наплыв медленно сотрет дома и улицы, оставляя лишь песок и камни, и когда то, что казалось величественной впадиной, окажется крохотной ложбиной.



«Дни затмения».

Малянов — А. Ананишнов, Мальчик — Сережа Крылов

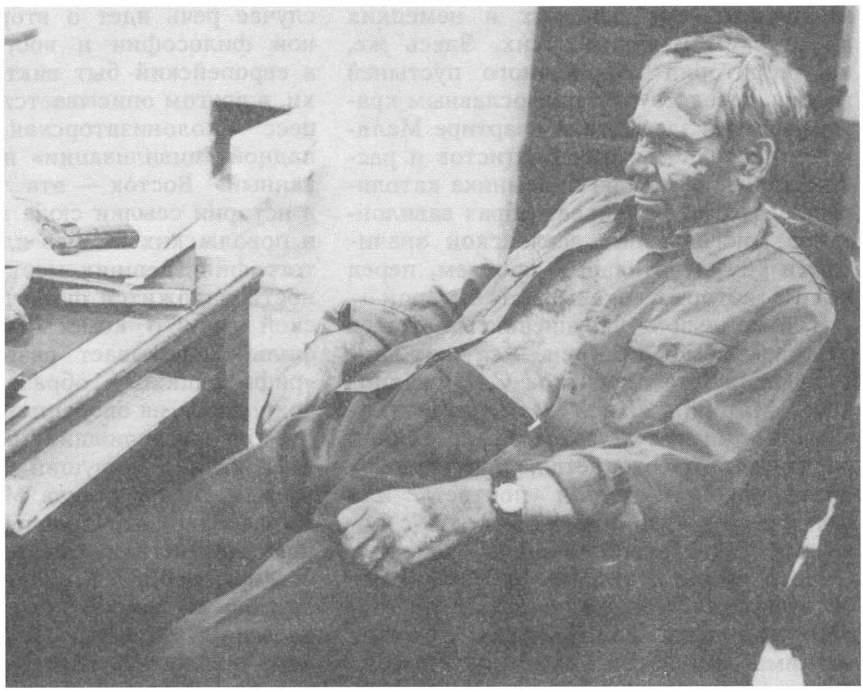
О чем же идет речь?

В повести Стругацких «За миллиард лет до конца света», по которой снят фильм, все определялось логикой ясного и увлекательного сюжета, выдержанного в традициях детективного жанра. В повседневную жизнь героев врывается серия загадочных и грозных событий. Затем — этап расследования. Невозмутимый Вечеровский, логик и позитивист, дает разъяснения своему другу, новоявленному Ватсону,— милому и не очень далекому Малянову. Между тем концепция, распутавшая клубок таинственных происшествий, оказывается куда масштабнее истории «пестрой ленты» или «пяти апельсиновых зернышек». Существует естественный путь развития цивилизации, предрешенный заранее и не подлежащий коррекции. Когда исследования некоторых ученых грозят нарушить естественный цикл, саморегулирующаяся цивилизация (или, по Стругацким, «Гомеостатическое мироздание») вынуждена применять своего рода санкции. На ученых обрушивается Давление — от внезапной болезни или искуса властью до угрозы прямого уничтожения. Каждый оказывается в ситуации выбора — продлить работу или подчиниться прессингу, зная при этом, что охраняемый Давлением цикл предполагает гибель человечества через миллиард лет.

Весь корпус исходного текста подвергнут авторами значительным трансформациям — начиная с перенесения действия из Ленинграда в забытый богом уголок Средней Азии, кончая отказом и от евклидовой геометричности детективного сюжета, и от всей его научно-фантастической атрибутики. Предельно

вольно обращаясь с повестью (здесь за режиссером опыт «Сталкера» А. Тарковского), Сокуров вычленил из нее три магистральные идеи, вокруг которых и выстроена драматургия «Дней затмения». Во-первых, это идея конца света. Во-вторых, идея Давления. Наконец, в-третьих, идея выбора, порожденного этим Давлением. Впрочем, и эти три магистральные идеи акцентированы иначе, чем в повести.

В финале фильма сквозь чрезвычайно насыщенную фонограмму прорывается лейтмотив «Скорбного бесчувствия» — песенка трех поросят, которую заглушают звуки взрывов. Главная эсхатологическая метафора «Скорбного бесчувствия» — гротескный перевертыш библейского мифа: ковчег без руля и без ветрил, ковчег, не несущий спасения,— также отыгрывается в новой работе. Здесь та же метафора воды, как последнего рубежа, отделяющего мир живых от царства мертвых. Песенка трех поросят возникает, когда уходит паром, оставляя главного героя один на один с гибнущим городом. Вообще весь колорит фильма резко сдвинут к архаической мифологии. Перенеся действие в Среднюю Азию, Сокуров помещает его в почти библейские пейзажи, населяя их животными, чей возраст исчисляется даже не веками, а тысячелетиями, такими, как варан по имени Иосиф или удав, про которого Малянов бросит: «Вот эта тварь и соблазнила Еву». Да и образ затмения, как образ конца, восходит не к научной футурологии, на которую ориентирована проза Стругацких, а скорее, к многочисленным мифологическим системам прошлого.



«Дни затмения». Снеговой — В. Заманский

Ощущение надвигающейся катастрофы, предчувствие глобальных катаклизмов, перед которыми меркнет и картина затмения, и вид раскачиваемой землетрясением лампочки, пронизывают материю фильма. Не может быть и речи о миллиарде лет — угроза конца решительно приближена из гипотетического завтра к легко узнаваемому сегодня. Насыщая фильм многочисленными реалиями сегодняшнего дня (фактуры обшарпанных стен, нищенские интерьеры, рассказ о выселении крымских татар,

пластинка с голосом Брежнева и т. д.), Сокуров тут же укрупняет масштаб до планетарного ракурса и мифологических обобщений. Фильм снимался на западе Туркмении, в Красноводске — восточном городе с русским названием, лежащем близ географической границы Европы и Азии, где естественно сплелась туркменская, русская, азербайджанская речь. В это многоголосье режиссер вплетает бурятский, армянский, итальянский, латынь, параллельно насыщая фонограмму самыми разными фольклорными мелодиями — от финских и немецких до русских и туркменских. Здесь же, на территории окруженного пустыней города, соседствует с православным храмом мечеть, здесь же, в квартире Малянова, изучающего быт баптистов и раскольников, звучит из приемника католическая месса. Возникает образ вавилонского многоязычия, вселенской значимости тех мучительных проблем, перед лицом которых оказываются герои.

Той же цели — укрупнению масштабов рассказываемой истории — служит виртуозная работа оператора С. Юриздицкого. Материя «Дней затмения» чрезвычайно пластична, камера постоянно раздвигает пространство, переходя от очень крупной детали портрета или натюрморта к панораме по желто-серому пространству выжженного пейзажа. Окно и дверь, в отличие от «Скорбного бесчувствия», никогда не служат преградой, напротив, большинство сюжетно значимых эпизодов происходит именно здесь, позволяя строить кадр на непрерывном «перетекании» от одного места действия к другому. Ключевой композиционной конструкцией становится глубокий кадр, отыгрывающий резкий перепад масштаба от сверхкрупного, выдвинутого вперед к предельно общему фоновому плану. Подобная конструкция заставляет вспомнить об эстетике постмодернизма — от Фасбиндера до Рауля Руиса. Впрочем, для Сокурова — в отличие от постмодернистов — эта конструкция не повод для стилизации или рефлексии на темы киноязыка, а важнейший смыслообразующий элемент фильма. Как и наплывы, никогда не использовавшиеся им столь активно, избранная им стилистика создает образ пластичного, не равного самому себе и крайне хрупкого мира.

В эсхатологии «Дней затмения» и «Скорбного бесчувствия» много общего, что позволило некоторым критикам оценить их как «своеобразный диптих». В самом деле, кроме общей ориентации на библейскую мифологию обе ленты, например, соединяют идею конца света с фундаментальной оппозицией Восток — Запад, причем зеркально отражают структуру одна другой. В одном случае речь идет о вторжении восточной философии и восточной мистики в европейский быт викторианской эпохи, в другом описывается обратный процесс — колонизаторская экспансия западной «цивилизации» на «нецивилизованный» Восток — эта тема прозвучит в истории ссылки сюда крымских татар и поволжских немцев или когда на фотографии здешних мест столетней давности наложится фонограмма брежневской речи о комсомоле. Вообще два фильма связывает разветвленная сеть «рифмующихся» образов — таких, как «оживший» на операционном столе Менген и заговоривший в морге Снеговой, кабан, живущий в доме Шатовера, и удав у соседа Малянова и т. д. Характерно, что заявленные в «Скорбном бесчувствии» как гротескно-иронические, эти образы, отозвавшись в «Днях затмения», приобретают тревожный или зловещий характер. Так, сумасшедший дом, заявленный как метафора дома капитана Шатовера, обернется в последней картине документальным репортажем из реального сумасшедшего дома.

В решении эсхатологической проблематики как одной, так и другой ленты существенную роль призваны сыграть документальные материалы. Сокуров, неоднократно утверждавший, что не видит барьера между игровым и неигровым кино, вводит документальные съемки практически во все свои фильмы. В «Скорбном бесчувствии» это многочисленные кадры времен первой мировой войны. В них воплощена неотвратимость и грозная сила исторического процесса; существующие до поры до времени неза-

висимо от игрового сюжета, они обрушивают в финале всю свою мощь на Шатовера и его гостей, превращая в ковчег дом, где герои обитают. В отличие от «Скорбного бесчувствия», где хроникальный и игровой потоки существуют как бы в параллельных руслах, «Дни затмения» предлагают куда более сложные связи между тем и другим.

Дело в том, что перед хроникой «Скорбного бесчувствия» стояла задача реставрации исторического времени. Перед документальными репортажами «Дней затмения» — задача создания исторического пространства, введение в сюжет Стругацких конкретности переживаемого обществом периода, включения сюда реалий сегодняшнего быта.

В одном из своих выступлений Сокуров подробно ответил на вопрос о том, где происходили съемки фильма, рассказал о Красноводске. «Это один из самых сложных в политэкономическом и гуманитарном смысле регион нашей страны. Здесь нет стабильной, устоявшейся культурной ситуации, все перемешано. Русский не понимает, что он русский, а туркмен, что он туркмен. Здесь ни одна из национальных групп не имеет шансов реализоваться до конца в своем духовном национальном содержании. И все существует параллельно, в условиях бессмысленного взаимодействия и взаимоподавления — все это мы старались передать в фильме». Во время того же выступления (оно состоялось в рамках международного форума экспериментального кино «Арсенал» в Риге) Сокурову был задан вопрос о фантастической повести Стругацких, положенной в основу «абсолютно сегодняшней, реалистической картины». Сокуров ответил, что газетные публикации «сегодня иногда гораздо фантастичнее, чем все то, что написали Стругацкие. Просто мне кажется, что жизнь людей, которых называют советскими людьми,— настолько фантастична и необыкновенна, эта жизнь изо дня в день, эти межнациональные отношения, эти уникальные политические клубки, абсурдные клубки культурного порядка — она гораздо причудливее фантастики».

Идея Давления — ключевая идея повести Стругацких — претерпела не меньшие трансформации при перенесении на экран, чем идея конца света. Если конец света сдвинут из бесконечно далекого будущего в декорации сегодняшнего дня, то Давление превратилось как бы в первую фазу этого глобального процесса. Давление в фильме — это тревожное предощущение конца, причем пришедшее не откуда-то извне, это не происки таинственного «Гомеостатического мирозданья», а глубинный процесс, подземными толчками вырывающийся наружу. И в этом смысле ответ режиссера на вопрос о фантастике и реализме фильма имеет куда более серьезный и конкретный смысл, чем это представляется вначале. Сокуров совершил рискованную операцию по удалению из повести всех научно-фантастических мотивировок и трансплантации на их место предельно жесткого описания всего многообразного клубка мучительных проблем «одного из самых сложных в политэкономическом и гуманитарном смысле регионов нашей страны». Давление здесь — это не серия загадочных происшествий и внезапных катастроф, а непрерывный жестокий прессинг, который испытывают все герои, вступая в любой контакт с окружающим миром.

Недаром и самая алогичная, и самая устрашающая информация дается как бы мельком, впроброс, она никого не удивляет и не шокирует, как не шокирует вид всеобщего развала вокруг, эти дома, уродливые снаружи и похожие на свалку внутри, эти грязные дети, эти наряженные в рвань старики. Малянов не обращает внимания, когда ему сообщают, что соседский ребенок опять проглотил булавку, Вечеровский пропустит мимо ушей замечание Малянова, что «этот тип в лампасах нас подслушивает», ни того ни другого не удивляет вид солдата, склонившегося над свежим номером «Гардиан».

В многослойном построении «Дней затмения» удельный вес документальных кусков сравнительно невелик. Однако именно в них материализована идея Давления, овеществлена сокрушительная си-

ла обрушившегося на героев хаоса. Причем действуют они не только той страшной правдой о сегодняшнем дне, которую беспристрастно фиксируют, но и самой своей пластикой, особой кинематографической материальностью, сотворенной Сокуровым. Стилистически они связаны с «Жертвой вечерней» — одной из лучших на сегодняшний день документальных работ режиссера.

В «Жертве вечерней», отказавшись от всякой линейной повествовательности, Сокуров за двадцать минут экранного времени создает образ праздничной толпы, апеллируя к опыту кинопримитивов, для которых, по наблюдению Кракауэра, образ толпы является самодостаточной величиной. Этот образ начиная с Люмьера неоднократно тиражировался. Череда лиц, машущие в сторону камеры руки, женщина в троллейбусе, парень с гитарой — обтекая камеру, толпа движется и в то же время кажется неподвижной. Многоголосье стремится к гармонии хора и, так и не найдя ее, срывается в вой сирены. Толпа заряжена энергией праздника, эта энергия связана каким-то образом с ритмом салюта и ощутима почти на физиологическом уровне. Движущийся на нас Хаос, кажется, способен прорвать русло Невского проспекта или выплеснуться через экран. Если у Пелешяна образ толпы связан, как правило, со стремительным бегом, то здесь это образ чрезвычайно медленного, заряженного внутренней сокрушительной энергией движения из ниоткуда в никуда.

Той же энергией заряжены документальные эпизоды «Дней затмения». Их ритм задает точно стилизующая бесконечный восточный напев музыка Ю. Ханина, мучительно ищущая финальной гармонии и никак не способная ее обрести. Этот ритм в монотонном покачивании взад-вперед женщины на больничной постели в психиатрической лечебнице. Долгий бессмысленный взор, упершийся в объектив. Тот же ритм отыгрывается в финале, когда мы неожиданно попадаем на кирпичный завод и подключаемся к бесконечному движению конвейера, изготовляющего из жидкой грязи раствора уродливые кирпичи. Документальные эпизоды — восточная свадьба, конкурс исполнителей на национальных инструментах, тот же завод — возникают каждый раз неожиданно, сбивая темп только-только, казалось бы, набравшего силу сюжета. Как и долгие панорамы по выжженному солнцем пейзажу, как и долгие бесцельные блуждания Малянова, как бесконечный проход одного из эпизодических персонажей сквозь дрожащее марево раскаленной улицы, эти эпизоды обладают каким-то завораживающим магнетизмом, способностью, минуя сознание, наркотически воздействовать на подкорку. Здесь рождается образ некой дремлющей силы, готовой расползтись до вселенских пределов энтропии. Этой силе не составляет труда последовательно разрушать все структурно повествовательные элементы фильма. Впрочем, главный вектор ее давления ориентирован на героев.

В «Днях затмения» представлены едва ли не все возможные варианты реакции наших современников на жесткий прессинг, пережитый ими в последние десятилетия. Проблема выбора — и здесь авторы точно следуют за Стругацкими — встает перед каждым. Этот прессинг доведет Снегового — главного инженера какого-то спрятанного в песках спецобъекта — до самоубийства. Вечеровский — крымский татарин, усыновленный в ссылке такими же спецпереселенцами — немцами Поволжья,— предпочтет отъезд. Дошедший до грани помешательства старший лейтенант Губарь отчаится на бунт, бессмысленный и беспощадный ко всем, кто намеренно или случайно встанет на его пути. Этот же прессинг выдавит из скромного учителя Глухова всякое представление о человеческом достоинстве, сведя жизнедеятельность к простейшим функциям: чашка кофе с утра и телевизионный детективчик вечером...

Особое место занимает фигура Малянова. Детский врач, приехавший в Среднюю Азию по распределению, он выступает сперва в роли стороннего наблюдателя или, точнее, «героя из ниоткуда», которому впервые предстоит от-

крыть смысл вещей и осознать жестокость жизни. В богатой литературной мифологии, стоящей за этим образом,— от традиций европейского романа-воспитания до пародийно вывернутого Арабовым и Сокуровым сюжета о провинциале, приехавшем завоевывать Париж и оказавшемся пойманным городом-спрутом,— центральное место занимает, конечно, образ таинственного найденыша Каспара Хаузера. Реальная история невинного юноши, который первые семнадцать лет провел в полной изоляции от людей и предстал один на один с незнакомым, жестоким, неуютным миром, превратившимся для него в беспощадную мясорубку,— эта история неоднократно интерпретировалась и литературой (роман Я. Вессермана), и кино (фильм В. Херцога).

Замкнув кольцо Давления вокруг Малянова, Сокуров постепенно смещает акценты с экзистенциальной проблематики выбора, центральной для Стругацких, вытесняя ее близким, но отнюдь не адекватным мотивом соблазна. Мотив соблазна в библейском его понимании, а также связанная с ним идея греха стоит за мифом о Каспаре Хаузере; этот мотив режиссер вводит самым непосредственным образом. В квартиру Малянова регулярно заползает удав, про него, как мы помним, Малянов скажет: «Вот эта тварь и соблазнила Еву». Привычно согнувшись под тяжестью змеи, Малянов тащит ее, чтобы вернуть хозяину — старику с мефистофельской улыбкой.

Для Стругацких проблема выбора была четко ориентирована на два полюса. Героем повести становится Вечеровский, который выбирает борьбу, а антигероем — сдавшийся Глухов. У Вечеровского «Дней затмения» нет ничего общего с героем повести. И дело не только в том, что эсхатология Сокурова не оставляет места романтическому герою, способному, как у Стругацких или как в последнем фильме А. Тарковского, на жертвоприношение. Скорее всего, альтернатива Вечеровский — Глухов представляется режиссеру загадкой с известным ответом. Ставя Малянова в ситуацию соблазна, он предлагает своему герою куда менее очевидные варианты. Есть прелесть в усталой мудрости Снегового, в его трезвом понимании, что все безнадежно и мир обречен. Есть прелесть в рванувшей через край свободе Губаря, в этом отчаянном желании хоть раз глотнуть крови, а не питаться всю жизнь падалью. Есть прелесть в последней надежде Вечеровского, что мир не замкнут на пятачке десятка кривых улиц среди выжженной пустыни... Но есть и кодекс непреложных заповедей, через который переступил в своем выборе каждый из них — и посягнувший на чужую жизнь Губарь, и посягнувший на свою Снеговой, и оставивший единственного друга и родителей один на один с гибнущим городом Вечеровский. Сокуров предостерегает не против безвольной апатии Глухова, точнее, не только против нее. Куда страшнее этот триумф воли, когда активное волеизъявление гордого человека, направленное как будто против сгибающей его силы, оказывается в результате триумфом самой этой силы, заряжается злой энергией Давления. Об этом и говорит Малянову мертвый Снеговой: «Теряя этот круг... пытаясь выйти из него разумом... вы не ведаете, каких сторожей разбудили, какую силу направили против себя...»

Так идея круга становится центральной и в композиционном строении фильма, и в его проповедническом пафосе. Расположив своего героя в центре бесконечных колец Давления — теряющихся в холодной высоте космических катаклизмов и тех, что в привычном круговороте повседневности предлагают ему все новые соблазны,— режиссер исходит из того, что существует круг не подлежащих пересмотру нравственных установок и заповедей, переступить через которые нельзя. Между этими двумя величинами и конденсируется духовное напряжение фильма.

Т. Егорова

Эффект дисгармонии

С самых первых документальных картин Александр Сокуров заявил о себе как о ярком, самобытном художнике, обладающем редким звуко-зрительным чувством. Не секрет, что для многих кинематографистов звук в кино является сегодня чем-то служебным по отношению к визуальному ряду. В фильмах Сокурова очевиден иной подход: для этого режиссера звук во всех ипостасях — речь, музыка, шумы — превращается в важнейшее средство кинематографической выразительности. Творческие поиски режиссера в документальных лентах «Альтовая соната», «И больше ничего», «Жертва вечерняя», «Мария» получили развитие и в игровых фильмах «Одинокий голос человека», «Скорбное бесчувствие».

Картина «Дни затмения» — своеобразный итог поисков. Именно здесь Сокурову удалось создать звуковой ряд, который моделирует свой особый мир, равный по силе выразительности изображению и даже в чем-то превосходящий его в многообразии ассоциативных связей экранного времени с общим историческим контекстом. В этом смысле Александр Сокуров, композитор картины Юрий Ханин, звукооператор Владимир Персов выступают прямыми наследниками теории звуко-зрительного монтажа, созданной Сергеем Эйзенштейном.

Специфика звуковой партитуры сокуровского фильма — в использовании дисгармоничного контрапункта музыкальных пластов. Каждый из них развивается автономно и вместе с тем находится во взаимодействии с общим музыкально-звуковым решением картины, с изобразительным рядом.

Один из таких пластов, который можно назвать исходным, определен местом действия. Звуки дутара, монотонное пение бахши, изысканные по красоте и по-восточному прихотливые импровизации музыкантов — исполнителей мукамов как бы прослаивают собой всю звуковую ткань картины. Они служат неким экзотичным (для европейского сознания) фоном, который рождает ощущение вакуума, отъединенности героев от естественной жизненной среды. В то же время восточные мотивы — часть повседневной жизни и быта затерянного среди песков туркменского городка, в котором многовековые традиции странным образом совместились с расхожими стереотипами массовой культуры, лишенной национальных признаков.

Дисгармония в сочетании прошлого и настоящего, образов древнего Востока и современного Запада особенно отчетливо проявляется в сцене конкурса исполнителей на народных инструментах (эта сцена, как и эпизод туркменской свадьбы, были сняты на натуре и записаны синхронно). Выступление самодеятельных музыкантов проходит в пространстве, границы которого очерчивает полукруглая стена. У стены на корточках сидят люди, а над их головами красуются выведенные черной краской слова: rock, break, disco. Культура, которую эти слова собой олицетворяют, резким диссонансом вторгается в древние дестаны, айдымы и мукамы, вызывая острое чувство ирреальности, фантастичности происходящего, при том, что находящиеся в кадре люди явно воспринимают окружающую среду, как нечто привычное, нормальное.

Смысловые ориентиры, заданные авторами на исходном, как бы базовом уровне звуко-зрительной образности, многолики, обнаруживаются и в более сложной партитуре среднего структурного звена.

Невидимые соседи главного героя, Дмитрия Малянова, говорят по-армянски, солдат-шофер отвечает Снеговому на латыни, что-то говорит на бурятском языке Марина — жена Глухаря и т. д. Из радиоприемника, то незримо, то реально присутствующего на экране, в фильм волнами вливается разноязыкая речь, обрывки мелодий на итальянском, русском, английском, немецком языках. Кажется, будто все народы пребывают в хаотичном броуновском движении, не находя естественных гармоничных форм звукового взаимодействия.

Порой инородная, «чужая» по отношению к туркменской среде музыка включается не как обобщающая метафора, а как прямой комментарий событий, изображенных в кадре. В эпизоде с дезертиром звучит цитата из песни Мокроусова «Сормовская лирическая». В этой цитате словно отыгрываются слова Малянова о том, что он — из Нижнего Новгорода, а также реплика Губаря, что они с Маляновым земляки.

Более сложная ассоциативная цепь возникает в момент встречи двух друзей и рассказа Саши Вечеровского о матери — крымской татарке. Сцена построена на параллельном развитии самостоятельных звуковых линий: монолога Вечеровского и радиотрансляции концерта по заявкам. Один из номеров концерта адресован (это следует из дикторского текста) маме и бабушке Ковченковой. Любящие родственники просят исполнить для нее русскую народную песню «Выйду на улицу». Так неожиданно сопоставляется судьба русской женщины, вырастившей детей и внуков, много и честно трудившейся на благо общества, заслужившей почет и уважение, и трагическая судьба матери Вечеровского, изгнанной из родных мест, лишенной работы и обвиненной в тунеядстве. Однажды холодной зимней ночью вывезли ее в степь да там и оставили, после чего последовали болезнь, смерть. Примерно та же участь постигла и приемных родителей Саши — поволжских немцев, сосланных в Среднюю Азию. Соединение исповеди Вечеровского с оптимистичной задорной песней в исполнении Александры Стрельченко кажется диким и противоестественным, но такова историческая реальность, такова драма долгое время скрытых безгласностью межнациональных отношений.

И, наконец, образный пласт, венчающий звуковую партитуру «Дней затмения». Главное место здесь принадлежит оригинальной, авторской музыке. Она, как гигантская воронка, втягивает в себя не только все звуковое пространство картины, но и зрительный ряд. Подчиняя изображение своей власти, музыка тем самым определяет границы единых по замыслу сцен, отмечая их начало и конец.

Насыщенный теплый тембр струнных и на их фоне вальсообразная, ностальгически пронзительная аккордеонная мелодия в стиле 50-х годов составляют интонационную основу лейтмотива фильма. Этот лейтмотив возникает в первых же кадрах. В непривычно развернутой для игрового фильма экспозиции музыка становится как бы главным действующим лицом: намеренное увеличение уровня громкости приближает ее к зрителю. Изображение настраивается по музыке. Размеренная и в то же время напряженная ее отрешенность помогает авторам воссоздать головокружительное чувство невесомости, которое возникает в момент приближения камеры к земле, а потом стремительного ее отрыва, помогает объединить в единую, полную высшего драматического смысла картину монохромные и вирированные кадры, запечатлевшие пациентов психиатрической больницы, виды казах-аула, улицы туркменского города и его жителей, верблюдов, кладбище...

«Невесомость» не есть, однако, отрыв от реальности, а лишь спровоцированное этой реальностью состояние. И не удивительно, что ностальгическую, полную неясной горести и печали мелодию аккордеона постоянно пронзают то стра-

дальческие человеческие крики, то звенящие и скрежещущие звуки, то резкие удары бича. Иногда развитие лейтмотива внезапно останавливается, застывает на протянутых аккордах, в которые вплетаются плач или смех, рождающие сложную, противоречивую гамму чувств: тревожного ожидания и ощущения надвигающегося несчастья.

В дальнейшем фактура лейтмотива, основанная на медитации струнных, становится еще более насыщенной и подвижной. Постепенно лейтмотив превращается в некую музыкальную праматерию, макрокосм, в недрах которого существуют, выплескиваясь наружу, все виды и формы музыкального искусства: от фольклора до классических произведений Глинки, Шумана, Шнитке, Оффенбаха. Происходит как бы катастрофическое сжатие всей музыкальной культуры в единой точке, рождающее предчувствие мирового катаклизма.

...Именно звук в «Днях затмения» явился тем сильно действующим художественным средством, которое способствует расширению пространственно-временных границ кадра и выводит действие за рамки событий и проблем только сегодняшнего дня на уровень тревог всечеловеческих, тревог о судьбе всей нашей цивилизации.

По следу исчезнувших

Глава II. Преступники заметают следы

г. Петровск-Забайкальский

Здравствуйте, редакция журнала «Искусство кино».

Извините, что обращаюсь за помощью к вам, но сам я ничего не могу добиться. Я — постоянный читатель вашего журнала с 1974 года. Сначала я покупал его в киосках «Союзпечать», в последние годы выписываю. Но с сентября прошлого года мне перестали приносить журнал. Последний номер был августовский. На ежемесячные обращения к почте мне отвечают: «Журнал не поступал на сортировку». Однажды даже предположили, что «Искусство кино» ликвидировали. Но недавно в Иркутске я видел в продаже уже «ИК» № 1/89, значит, все-таки журнал издается.

Попытался я узнать, получали ли другие подписчики «ИК», но в агентстве «Союзпечать» мне ответили, что я, оказывается, единственный во всем городе и районе подписчик на ваш журнал, даже ни одна библиотека «ИК» не выписывает, а в продаже в нашем городе и районе он не бывает уже лет пять. Правда, в этом году узнал я там же, что кто-то еще выписал «ИК», но боюсь, мне придется отказаться от подписки.

Помогите! Сам, к сожалению, ничего не могу добиться.

Гребенщиков Павел Олегович

Станция Кияхты, Каз. ССР

Уважаемые товарищи!

Наша семья является постоянным подписчиком журнала вот уже много лет. Мы его переплетаем и очень бережем. Мое письмо к Вам вызвано тем, что № 12 за 1988 не появился вообще. Куда бы я ни обращался, ответа не получаю. На мое желание иметь журнал просто (извините) плюют.

Если Вас не затруднит, прошу выслать мне двенадцатый номер. Пусть даже не новый.

Курицын Станислав Васильевич

«Почерк» преступника, как видите, банально однообразен. Что бы ни делал — потерял (украл) семь номеров журнала или один — кричит: «Держите вора!» Или молчит как рыба. Ясно, что уверен в безнаказанности, хотя читателей грабит в розницу (П. О. Гребенщикова на 9 руб. 10 коп.), а нас, редакцию,— оптом, взимая за «услуги» по доставке журнала читателям больше 65 тысяч в год и без гарантии.

Грабеж!

Грабителя голыми руками не возьмешь. Он не человек, он — ведомство под названием «Почтовая связь». Деньги на подписку вы сдаете почте, квитанцию о получении денег выдает она же, ей же и отвечать. Как?

(продолжение следует)

Юрий Гладильщиков

Интердевочки и недевочки

Года полтора-два назад очередным «гвоздем», то есть темой, которая всколыхнула общественность, стала у нас тема проституции. Вдруг зашептали, зашумели, что в городской газете все рассказано про тех, кто на вокзалах да за пять рублей. А еще где-то про тех, кто в «Мерседесах» и за двести.

Потом пошли статьи потолковее. И в них экзотика, нагонявшая на мужчин тоску по какому-то совершенно неведомому плюрализму, была не последней приманкой — ее до сих пор не вычерпали. Но многое там анализировалось всерьез, и появился или просто усилился элемент чуть брезгливой отстраненности. Общество на допустимом расстоянии оглядывало явление...

В Ленинграде поставили «Звезды на утреннем небе»: отстраненности в этом спектакле не было и в помине, а было сострадание к падшим, заблудившимся, униженным. Через них происходило как бы возвращение к забытым нравственным первопонятиям: что есть добро и зло, честь и бесчестье, грех и подвиг...

Всего-то через полгода тема естественно завершила свой первый круг. «Аврора» в начале 88-го напечатала «Интердевочку», по-моему, первый за последние годы опыт явно небесталанного, но математически выверенного, откровенно просчитанного бестселлера.

Между тем и этим, между попытками приблизиться к осмыслению и просто спекуляцией растабуированной темой и родились первые два наших документальных фильма о проститутках: «Группа риска» и «Хау ду ю ду». Первый не только о них, но подробности позже.

Сравниваю. Сличаю. Сличать есть что: много общего, как и всегда, когда тему приходится выстраивать от Адама. И там, и там — стремление уловить, документально зафиксировать, как это происходит, как, например, завязываются знакомства. Какие-то машины подкатывают в отдалении, какие-то женщины и мужчины в вечернем, бликующем витринами полумраке. Стоят. Курят. Вдруг пошли. Просто женщины и просто мужчины... В какой-то миг (куда без юмора!) думаешь: неизвестно, кого именно снимали на улицах операторы, может, просто зевак, а потом режиссеры хитро наполнили эти кадры таинственным и порочным смыслом — но теперь тебе всюду будут мерещиться проститутки и их клиенты (на «Группе риска», когда речь заходит о гомосексуалистах, точно так же с ужасом думаешь: батюшки! Да ведь всюду они! Как раньше не замечал?! Какой зловещий смысл, если мужчина идет с мужчиной!!!).

И там, и там — попытка сопоставить телесные радости и печали с вечностью. И там, и там — намеки на бренность.

И там, и там — прямое интервьюирование цариц (страдалиц? жертв? — продолжите по настроению) нашей ночи. В «Хау ду ю ду» — загримированная проститутка. Грим — чтобы не узнали,

---

«Группа риска»
Сценарий Л. Загальского и А. Никишина. Режиссер А. Никишин. Оператор А. Горемыкин. Звукооператор А. Пугачев. Композитор Ю. Каспаров. ЦСДФ. ВПТО «Видеофильм», 1988.
«Хау ду ю ду»
Сценарий С. Баранова, И. Веденеевой, В. Юмашева. Режиссер С. Баранов. Оператор С. Гусев. Звукооператор А. Андриянов. ЦСДФ, 1988.

но и театрализация: в фильме многое отталкивается от театра. В «Группе риска» лица открыты.

И как хотите, но грим, театрализация обозначили четкую разницу между двумя картинами.

Авторы «Хау ду ю ду» как бы знают, как ко всему этому относиться. Театрализуя ситуацию, выстраивают концепцию. Авторы «Группы риска» — не знают. Тут так и предупреждают: помнить, в скольких местах, самых неожиданных, велась съемка. Смыслы, зрительские чувства должны рождаться (и рождаются) на стыках, переходах.

Начало: поет Петр Мамонов — тот самый, из «Звуков Му». Непросто пробиваешься к смыслу, еще непроще — к смыслу истинному (если такой есть), но сразу угадываешь, что у Мамонова по отношению к кому-то очень презрительная ирония, и мишени вроде бы

«Хау ду ю ду». А как убедить неискушенных девиц, что они, того и глядишь, веселятся-веселятся да и плохо кончат, чем их пугануть?

когда мы начали снимать, почти ничего про это не знали. И поставили целью просто увидеть этих людей, разглядеть, попытаться понять, наконец.

Мы как бы имеем в одном фильме ведéние, пусть первый шаг, но уже синтез. В другом — неведение, не более, чем анализ, причем нисколько не претендующий на целостность и окончательность.

Мне кажется, что ведéние в подобных случаях — это неизбежно поверхностность и упрощенность. Впрочем, посмотрим внимательнее.

«Хау ду ю ду» — картина изобретательная. Полчаса — но даже и не затакие: маммона, купля-продажа, дураки, фальшь, стереотипы и пр.

Потом — вступительные экзамены в актерский вуз, разные девочки, по-разному пере- или недоигрывая, читают монолог Наташи Ростовой («Соня! Ну как можно спать! Да ты посмотри, какая прелесть!»), и опять-таки, приученный эзопами застоя и метафористами современности откапывать тайные символы везде, где надо и не надо, усматриваешь массу ассоциаций. Ага!.. Тут и тоска глупых девочек по красивой, внебытовой жизни. Не прошла в актерский, пошла... (Так и окажется: в проститутки!) И такой вроде бы смысл, что красивая жизнь фальшива, это та же жажда обладания,

стереотип — к этому уже подтолкнул Мамонов. И (обличительный поворот в сторону общественности, роль которой нечаянно досталась подлинному председателю приемной комиссии интеллигентному Катину-Ярцеву) — невнимание общества к личности: «Следующая!.. Следующая!» Ага!.. Общество само поощряет к притворству, грубому наигрышу тонких чувств — и само же осуждает!

Да ведь понятно чем — тюрьмой!

Только потом, в следующих кадрах появится главная героиня, та самая загримированная, которая и расскажет о специфике профессии.

Погодите! Но ведь мнение свое авторы картины уже сформулировали, приговор вынесли, несколько назидательную концепцию уже высказали. То есть ясно, что это мерзко, низко и т. д. Я понимаю, без такой концепции, без осуждений априори фильму пришлось бы трудно. Ему и так досталось, как первопроходцу. Но, отдав дань неизбежности, авторы оказались, по-моему, скованы концепцией. Назидательный вывод в искусстве еще может быть. Но назидательный замысел? Получилось, что сама по себе документальная фактура, реальность для фильма не слишком и важна. Разговоры с проституткой весьма банальны и, в сущности, не выходят за рамки примерно такого: «А трудно? — Трудно.— А стыдно? — Еще как. Но как иначе кормиться? (Бедный зритель! Как же он кормится? — *Ю. Г.)* — А надоедает? — Ой, надоедает!» И т. д. Кое-какие переговоры девиц с зарубежными клиентами на помеси французского с нижегородским, записанные точно на-правленным скрытым микрофоном, тоже особого смысла не несут, ибо зачем? Надо лишь обозначить, что такие разговоры в принципе есть.

Лишенная реальных опор, собственно документального расследования, неожиданных фактов, которых мы прежде и не знали бы, концепция фильма выстраивается тоже не бог весть какая полнокровная: проститутки оттого проститутки, что хотят жить лучше, но при этом забывают о душе, бренности, да и бывает, что плохо кончают... А может, и не было у авторов такой концепции. Может, вообще никакой не было. Просто они сделали фильм о том, что у нас и это есть.

Задача незамысловата. И потому, на-

верное, большинство сюжетных ходов если и не предсказуемы, то уж точно — неудивительны.

Ну в самом деле, как показать, что проститутки утрачивают чистоту и первозданность чувств? Да, конечно же, противопоставить им детей: их самих в детстве — им взрослым!

А как изобразить бренность? Бог мой, да мыльными пузырями, которые к тому же опускаются в ручей — реку времени.

А как убедить неискушенных девиц, что они, того глядишь, веселятся-веселятся да и плохо кончат, чем их пугануть? Да ведь опять-таки понятно чем — тюрьмой! Переход, замечу, впечатляющий, без дураков. Режиссер придумал трюк — мы наблюдаем роскошную жизнь на Черном море, фигуристые девицы в бикини эффектно развлекаются с иностранцами на яхтах. Панорама валютного пляжа, запеченного в солнце, камера снижается... И вдруг выясняется, что снижается вместе с лифтом, проходит сквозь толщу земли, темь, подвал, дно, ад... Распахнулись ворота, приоткрыв полоску света: машина, милиция, женщины в телогрейках и стоптанных сапогах, нары — тюрьма.

Страшно? Эффектно, но не страшно. Потому что, во-первых, их все этим пугают, а во-вторых, сами авторы вынуждены объяснять, что в тюрьму сажают не за проституцию, а за валютные сделки.

Вообще очень любопытно наблюдать, как фильм, высмеивающий стереотипы, считающий их причиной бездуховности, плывя по поверхности, сам оказывается под пятой стереотипов.

Правда? Не знаю. Поразительно, но авторы фильма даже и не подумали поглядеть, в кого превращаются современные гетеры через 15—20 лет? Это было бы любопытно выяснить еще и потому, что сами они, в письмах, адресованных редакциям, любят поднимать вопрос о легализации своих занятий.

Но и это не все. Даже если бы «Хау ду ю ду» пугануло не тюрьмой, а сумой, все равно сохранился бы главный казус. Он в том, что, осуждая материальное, авторы пытаются перебороть его... да тем же материальным! Живете хорошо — будете плохо.

По-видимому, это смущало и создателей. Им бы хотелось и нравственных оценок. Но очень трудно взывать сегодня к нравственности, чтобы это выглядело не лицемерно.

В «Хау ду ю ду» появился Мамонов — все нравственные обобщения доверены ему. А может, опять-таки не только ему: ерничество Мамонова показалось авторам слабоватым, и они решили укрепить его материальной подпоркой — темой тюрьмы.

Суть одна: странная раздвоенность. Разговор затеяли важный. Дорогу другим фильм проторил. Смелость? Острота? В известном смысле. Результат? Про такое говорят: «За попытку — спасибо...»

●

Три основные темы «Группы риска» — о проститутках, гомосексуалистах, наркоманах — построены на параллельных интервью с несколькими героями или героинями, которые скорее не опровергают, а дополняют, уточняют друг друга. Это видеофильм, и принцип видео (может, ошибаюсь, но мне он представляется таким: фильм как книга, я с ним один на один вне какой бы то ни было назидательности) выдержан в нем сполна.

Но повторяю: насыщенность информацией, из которой каждый может делать выводы по своему разумению, не только дань видео, но и позиция. То самое «невéдение». Если хотите — «беспринципность», которая на самом деле содержит в себе принцип: подлинность, правда, многообразие. Как можно навязывать выводы, если у общества их нет? Если у нас только-только раскрылись глаза? Толпа на улице Горького обсуждает в фильме гомосексуалиста, который переоделся женщиной и разгуливает в мини-юбке у всех на виду. Одни говорят: что ж, у каждого свои странности. Другие: это ужасно! Распущенность! Третьи: этого больного человека надо пожалеть. Четвертые: таких надо изоли-

ровать, лечить палкой! Почему какое-то из этих суждений мы должны априори считать окончательным? Надо вперед узнать, понять, а потом уж думать, что делать.

Да, вот что мне нравится в «Группе риска» — тут честная игра. Просто разговоры: на улице, в суде, тюремной камере, каких-то запущенных комнатушках, в венерологической больнице, детприемнике, милиции, где проститутки рыдают, ругаются, угрожают, петушатся, наигрывая смелость, какая-то грозится разбить видеокамеру; другая, срывая съемку, кидается, пряча лицо, на шею режиссеру...

Разговоры о любви, замужестве, заработках, клиентах, об отношении к своим занятиям, о «внутренней конкуренции», о советских и иностранцах, о школе, развлечениях, наслаждениях, мечтах, родственниках, родителях, вообще о жизни — с проститутками. О свободе любви, постоянных и временных партнерах, знакомствах прежних и нынешних, о женщинах, о СПИДе (к которому никто из них всерьез не относится), о местах «знакомств» — с гомосексуалистами. О семье, работе, любви, проблеме денег, ощущениях, деградации, смерти, смысле жизни, тюрьме — с наркоманами.

И еще — разговоры о нравственности. По словам одного из героев (редкий в фильме «теоретик», остальные — обычные), нравственность устарела.

Что правда, то правда: мир в немалой степени лишился нравственных ориентиров. Жуткий ряд есть в фильме, много-много коротких эпизодов встык: разбушевавшаяся стихия удовольствий, в которой вдруг — кадры рождения, свадьбы, смерти... Погодите! Но ведь, кажется, выходит, что авторы всех нас считают сейчас группой риска, а не только тех, с кем ведут диалоги!

Все откровенны? Почти все. И, конечно, тут поневоле задумываешься о режиссерской этике. Для документального кино эта проблема вообще не последняя, а в подобных картинах, пожалуй, основная.

Можно ли вызывать на чрезмерную откровенность? Можно ли, договорившись с милицией, снимать попавших туда проституток, если они того, ясное дело, совсем не желают? Можно ли разговаривать с ними лицо в лицо (лица почти всех гомосексуалистов в фильме как-нибудь да прикрыты, лица проституток — нет)? Ну хорошо, как я выяснил (уж очень любопытно было), самая главная героиня — Лена — настолько спокойно-откровенна, что рассказывает даже об обменах валюты (за это сажают!), вышла замуж за иностранца, уехала и теперь далеко и от общественного гнева, и от прокуратуры. Но другие-то тут. В их числе и две малолетних.

А все тот же эпизод с гомосексуалистом на улице Горького? Можно ли было расспрашивать его, чуточку издеваясь, да еще в присутствии гогочущей толпы? Можно ли было втягивать в обсуждение толпу — мнения при этом случались и злые, и жестокие?

Однозначного ответа нет. Как выясняется, не только у нас. Я, например, с интересом вычитал в «Искусстве кино» (1988, № 5), что на фестивале в Нионе (Швейцария) в одном из документальных фильмов были показаны дебаты в городском совете Нью-Йорка на тему: как совместить права общества на защиту своей безопасности (угроза СПИДа) с правами граждан (в том числе гомосексуалистов и лесбиянок) на невмешательство в их личную жизнь? У нас такие проблемы в Советах народных депутатов, естественно, не обсуждают. Но когда смотришь фильмы, подобные «Группе риска», кое в чем схожие сомнения мучают. Некоторые, знаю, усмотрели тут переборы. Я — все-таки нет. (Хотя в случае с гомосексуалистом режиссер все-таки пережал — унижать человека было нельзя.) Может, потому, что этот фильм по своему духу все-таки гуманистический. Тут, наверное, впервые прозвучало: это люди. «Я ж живой человек, я ж не дурак. Здравомыслящий человек, мне тоже хочется жить, я стремлюсь к чему-то лучшему. Понимаешь?» — говорит наркоман очень простые слова, и вдруг думаешь: батюшки, да как же мы об этом позабыли?

Вот мимо чего еще этот фильм проскочил: никто почему-то не рассматривает проституцию, а кстати, и СПИД, в связи с мужскими проблемами: задавленностью, закомплексованностью некоторых. В фильмах если и появляются те, кто «пользуется услугами», то иностранцы. Естественно, их осуждают. Это опять-таки из классиков: те, кто берет, еще хуже. Но, думаю, там есть люди и несчастные. Не все сводимо в этой проблеме к большим заработкам и нравственной распущенности. Ну да, возможно, и к этому придем.

Не анализирую, как фильм сделан. Но вот что отмечу. Когда в документальном кино проделана большая собственно документальная работа, рождаются свои, в игровом кино неповторимые средства выразительности. Одно из них: утверждение мысли мыслью наоборот, которую высказывает в споре собеседник. Вот какой-то мужчина из толпы на улице Горького, обсуждающей гомосексуалиста, выкрикивает: «Это все с Запада!» И все, никакого текста, ни кадрового, ни закадрового больше не надо, чтобы опровергнуть эту наивную, но довольно расхожую мысль. Кто-то, с кавказским акцентом, там же произносит: «Не нужна такая демократия!» — и опять-таки даже дураку сразу станет ясно, что в чем-чем дело, но только не в избытках демократии.

Или — как ненавязчиво «раскручивает» режиссер Лену на разговор о младшем брате. Она считает, что ставит брата на ноги, обеспечивая ему безбедную жизнь. Вообще хороший растет мальчишка. Частный эпизод? Вовсе нет. Человек думающий увидит тут совершенно четкий тип мышления, свойственный женщинам такого рода. Это даже своеобразный комплекс: им надо всегда о ком-то заботиться, в их занятии есть доля вынужденности и т. д. Ни слова комментария, но ясно, что за полтора своих шальных года нестандартная от природы девочка сформировалась по типичному стандарту.

А вот очень удачный момент. Ночной разговор с двумя молодыми гомосексуалистами, лица затемнены, и один из них утверждает, что этим делом могут заниматься лишь люди, у которых интеллектуальный уровень выше. Вдруг оборачивается к своему партнеру: «Почему ерунда?..» Свой же и опроверг!

Все! Теория об интеллектуальном превосходстве сразу приобрела характер демагогии. Ясно, что парень, как и другие ему подобные, просто ищет себе социальное и нравственное оправдание.

Какова, интересно, будет прокатная судьба «Группы риска»? Поступит ли фильм в достаточном количестве в видеотеки? Покажут ли его по ЦТ?

●

И еще — два слова о «ненастоящести». «Хау ду ю ду» — картина постановочная. Ничего не имею против постановочности самой по себе. Прекрасно понимаю, что даже фотография бывает постановочной. Что просто посадить человека под особым углом и задать ему именно эти вопросы, а не другие — это уже постановочность.

Но не могу отделаться от ощущения, что когда в фильме исследуется реальное социальное явление, причем мы только-только подступаемся к нему, постановочность, близкая игровому кино, вольно или невольно видоизменяет объективную реальность. И из такой видоизмененной реальности делаются обобщения. Или сама реальность подгоняется под концепцию.

Выходит иногда даже забавно. Скажем, «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж», картина игровая, кажется кусками документальной. А в «Хау ду ю ду» — напротив. Реальный бразилец, которого в фильме спрашивают, не мешает ли ему религия пользоваться проститутками, выглядит как актер, дурно играющий по канонам среднеполитического фильма.

Нет, я не за то, чтобы было проще, понезамысловатей. Я за то, чтобы мне, как зрителю, тоже оставляли свободу выбора мнения.

Впрочем, эту проблему, как и проблему фильмов, о которых шла речь, еще обсуждать и обсуждать.

И. Вайсфельд

Осторожно: категоричность!

В своей статье «Мираж, муляж и... эпатаж» («ИК», 1988, № 11) Б. Рунин, внимательно, шаг за шагом разбирая фильмы «Черный монах» и «Господин оформитель», обнаруживает тонкую наблюдательность и язвительность. Не во всем я могу согласиться с автором, но, по крайней мере, я понимаю его позицию, в особенности убедительную в отношении «Черного монаха». То, что ему не по душе структура мышления Юрия Арабова, автора сценария экранизации «Господин оформитель»,— это дело Бориса Михайловича. Мне Ю. Арабов близок, и хотя он работает скачкообразно по степени удачи, но мне в нем все интересно, включая его просчеты и сценарные загадки; интересен мне фильм «Господин оформитель», его драматургическое и режиссерское решение. Так или иначе, но будем по справедливости считать, что авторам «Черного монаха» и «Господина оформителя» повезло, как повезло и читателям «Искусства кино»: размышляющий критик побуждает и нас к размышлениям и спорам.

Но я назову и несчастливцев. Это А. Сокуров и В. Наумов. Тут Борис Михайлович бьет наотмашь. Смертельно завидую: ему все ясно. Ясно, что сии мужи, оказывается, ни больше, ни меньше — представители кинематографического декаданса. Процитирую, заранее извиняясь перед читателем за длинную выписку из Б. Рунина: «...в дневниках молодого Блока есть любопытные рассуждения о хороших и дурных декадентах. Хорошие — это те, говорит он, которых не следует так называть. Дурные — «те, кому это имя принадлежит как по существу, так и этимологически, ибо слово «декаданс» означает «упадок». Конечно, речь идет о явлении сложном, противоречивом, и ограничиваться таким его определением не следует. Но, так или иначе, судя по фильмам Дыховичного и Тепцова, а также по недавним фильмам некоторых более опытных мастеров, таких, как Сокуров, а отчасти и Наумов, мы присутствуем при феноменальном явлении. На нашем экране наблюдается возвращение декаданса. Этакий исторический парадокс и этимологический нонсенс: «возрождение упадка».

Будь это пять лет назад, в эпоху застоя, мы бы, возможно, хлопали в ладоши и рапортовали по начальству: «Ура, у нас теперь есть наш советский декаданс!..» И, наверное, любой редактор машинально бы дополнил эту фразу привычным: «...самый передовой в мире!» Нет, уж лучше я дополню ее по-своему: «...самый противоестественный в мире!..»

Что означает этот не лишенный изящества пассаж? Он создает не меньше загадок, чем иные из критикуемых Б. М. Руниным картин. Прежде всего, о каком Наумове идет речь? Так как имя режиссера не проставлено, то сначала я подумал, что имеется в виду талантливый ленинградский кинодокументалист Валерий Наумов. Но тогда при чем тут декаданс? И «Глубинка», и другие его фильмы — свидетельство пытливой мысли режиссера-кинопублициста. Остается Владимир Наумов, всю жизнь работавший с Аловым, а после смерти своего друга снявший «Берег» и «Выбор». Уж кто-кто, а Владимир Наумов никак

не причастен к декадансу, спорить тут не о чем. Вполне понимая иронический стиль критика, я все же никак не могу отрешиться от того, что декаданс — это явление конкретно-историческое, которое в обыденном сознании связано с концом XIX века во Франции и с самым началом XX века в России. Ставить довольно традиционные монтажные эксперименты сочетаний прошлого и настоящего в «Выборе» в один ряд с художественным мышлением Малларме или Мережковского — значит сделать комплимент Владимиру Наумову, им, честно говоря, не заслуженный. И все это делается к тому же в столь категорической форме!

Не так все просто и с Сокуровым — в одном решающем обстоятельстве. Нет разбора. Есть клеймо, тавро. Но его явно недостаточно, чтобы нас в чем-либо убедить. Начнем с того, что существуют «два Сокурова» — документалист и «игровик». Посмотрите его бесконечно грустную и мудрую документальную ленту «Мария» или «Элегию» — фильм о захоронении на Родине праха Шаляпина, отмеченный тонкостью психологических наблюдений, достигнутых средствами документалистики, и вам трудно будет связать это с шутками Бориса Михайловича. Конечно, сложнее с игровыми картинами Сокурова, которые легче всего выдать за упадничество. Тут могут быть разные мнения. А. Тимофеевский («СЭ», 1988, № 23) недоволен «Днями затмения». Но если вчитаться внимательно в его статью, то там речь идет больше всего о высказываниях Сокурова на пресс-конференциях. На той же странице «СЭ» изложена другая точка зрения — В. Шмырова, который представляет противоположную позицию, мне более близкую. Во ВГИКе бушуют дискуссии по поводу Сокурова. Уж кому-кому, а молодым сам бог велел быть категоричными. Но в этом случае в столкновениях мнений преобладают вопросительные знаки, размышления, сомнения, тревоги, глубочайшая заинтересованность в продлении «сокуровского эксперимента». Я нахожусь в русле этих настроений и полагаю, что игровые фильмы Сокурова — это поиски нового уровня художественного мышления в современном кино. Поэтому категоричность Б. Рунина представляется мне неприятной случайностью, далекой от неоднозначной сути явления.

Еще одно общее соображение, связанное с этой досадной тенденцией в оценке нового на кинематографическом горизонте. Хорошо известно, что многие явления, расценивавшиеся вульгаризаторской критикой как декаданс, таковыми на самом деле не были. В частности, мы стали свидетелями возвращения к жизни советского авангарда 20-х годов в изобразительном искусстве: устраиваются выставки с замечательным успехом, снимаются фильмы, телевидение транслирует правду по всему миру. Поиски во что бы то ни стало упадничества иногда объясняются топорно-прямолинейным представлением о художественном процессе как о неуклонном движении к новым высотам. Но этот процесс может включать и торможение, и отступление во имя нового движения вперед — и неплодотворно такую противоречивость и сложность объявлять декадансом. Художественный процесс не исключает резких, зигзагообразных движений творческой мысли, и это прекрасно, если в истоке чистота помыслов и притягательность таланта.

Другой пример категоричности — это уже из области почти анекдотической. Нея Марковна Зоркая — историк кино, один из самых надежных, на мой взгляд, так как большей частью опирается в своих рассуждениях на факты, ею самой проверенные. Но вот в жаркий августовский день 1988 года мы собрались в конференц-зале Союза кинематографистов для обсуждения незаурядного явления — кинофильма «Исповедь. Хроника отчуждения», снятого выпускником режиссерского факультета ВГИКа Г. Гавриловым и студентом-сценаристом Ю. Котляром. Все с огромным воодушевлением приветствуют новых мастеров кино и их фильм. Мне это особенно приятно как педагогу ВГИКа. Но вот казус: кто-то пустил слух, что ВГИК не признает этой кар-

тины. Этот слух пустили примерно за две недели до блистательной защиты Г. Гаврилова во ВГИКе. Никто не вспомнил, что сам ВГИК ходатайствовал об окончании этой картины в рамках «Мосфильма» в объединении Ролана Быкова. Я, как руководитель студента-сценариста, обратился с официальным письмом к генеральному директору «Мосфильма» В. Досталю, присоединяясь к ходатайству ВГИКа и Р. Быкова. Нея Марковна не пожелала познакомиться с фактами и поэтому с категоричностью, достойной лучшего применения, объявила на этом совещании, что-де ВГИК «кончился» из-за того, что якобы не принял картину («СЭ», 1988, № 23, с. 11). По заслугам она за это получила ироническую заметку в многотиражке ВГИКа «Путь к экрану» под названием «Браво, Нея Марковна!». От августа до декабря, когда в «Советском экране» был опубликован этот злосчастный приговор Зоркой ВГИКу, прошло более трех месяцев. Было время проверить достоверность обвинений в адрес ВГИКа и, следовательно, обоснованность этой позиции.

Но... опять сработала страсть к категоричности.

Я бы не писал столь решительно об этой категоричности, если бы она не мешала естественному процессу общения зрителей с экраном. Если бы не возрождала черты атмосферы того времени, когда поставить тавро ничего не стоило. Слишком дорого тогда нам все это обошлось.

ОТ РЕДАКЦИИ

Как и профессор И. Вайсфельд, мы в принципе тоже против категоричных и неаргументированных критических суждений, особенно когда они носят оценочно-проработочный характер. Однако, протестуя против категоричности как метода критики, уважаемый автор, на наш взгляд, и сам впадает в этот грех, субъективно трактуя статью Б. Рунина «Мираж, муляж и... эпатаж».

Точка зрения

Семен Лившин

Кинопрокатный стан

Прервите на миг творческие поиски и изыски. Отвлекитесь от споров на тему, что для кино важнее: деревенская эстетика или городская эротика. Поговорим о вещах более скучных, но более научных, берущих не столько за живое, сколько за кошелек. Короче, о короткометражках, еще короче — о технико-пропагандистских лентах — нет, не о тех, где боль и правда...

Говорят, хозрасчет погубит наш кинематограф. Нет коммерческого опыта. А на самом деле его у нас хоть пруд пруди. Уникального! Загляни в этот пруд зарубежные коллеги, твид на их пиджаках встал бы дыбом: «Рашен заказуха, колоссаль!» И даже гордый лев с голливудской заставки, заискивающе повизгивая, пополз бы на брюхе к ближайшей нашей студии. Мол, позолотите лапу, плиз!

— Брысь, Лева! — шуганули бы его отечественные кинокоммерсанты.— Видишь, и без тебя полно желающих.

И верно, как змея на медицинской эмблеме, обвилась очередь возле полной чаши ведомственного заказа. Счастливец, кому удалось хоть пригубить из нее, навсегда запомнит вкус удачи. Считайте: средний (и даже очень средний) двухчастевый заказной фильм стоит примерно двадцать тысяч рублей. Это документальный. Учебный и того больше: 22—24 тысячи. А научно-популярный и вовсе 25 тысяч рублей. Если же заказчику хочется иметь пятичастевку, то смета возрастает до 50—60 тысяч рублей.

Сумма прописью колеблется и в зависимости от того, какой студии ее выписывают. Каждая старается погрузиться в бьющий через край чаши бурный поток, который выносит 300 с гаком «заказух» по проблемам науки и техники. Это не считая 350 заказных лент по другим разделам и несметного количества кинофрагментов на 8-миллиметровой пленке. Таким образом, можно вообразить себе, сколько за год набегает названий, которые зачастую ничего не говорят ни глазу, ни духу, а только главбуху. Не говорят — поют! Это торжественный гимн Его Величеству Количеству. Ибо ни для кого сегодня уже не секрет: заказные фильмы стали теми костылями, с помощью которых студии перепрыгивают через финансовые ямы на путях хозрасчета. Грохочет кинопрокатный стан, штампуя короткометражные болванки. Про самое разное, но вполне одинаково.

В 1988 году, например, более ста пятидесяти солидных заказчиков пожелали запечатлеть свои успехи на кинопленке... Не всем же на роду написано быть братьями Васильевыми или Михалковыми! Впрочем, кому из мэтров снились такие санаторные условия работы и щедрость оплаты, как на заказных лентах!

Погодите, а вдруг на них запечатлено нечто столь берущее за душу, что все отдай, и то будет мало? Давайте смотреть...

...Аккуратные железобетонные колонны. Тщательно причесанные монтажники в накрахмаленных спецовках. Вдумчивый закадровый голос сообщает, что перед строителями стоит задача — строить быстро, надежно, дешево... Что многое зависит от четкой подготовки к строительству.

...Бескрайние поля. Несменяемый передовик в несминаемой кепке. Чьи-то

пальцы придирчиво, но небрежно щупают спелый колос. Вкрадчивый рокот диктора напоминает, что агроном всегда требователен к себе и подчиненным.

...Чертежи и крепежи. Сметы и схемы. Квадратики, аккуратно соединенные пунктирными линиями. Хозрасчет сделал рабочих подлинными хозяевами, воркует диктор, высокой мерой меряет свой труд каждый в тресте. И в тон ему вторит один из героев фильма, утверждая, что в совокупности все это будет способствовать плодотворной работе.

Так выглядит средний технико-пропагандистский фильм. Почти каждый из трехсот. Добавим сюда продукцию многочисленных киноотделов и кинолабораторий, которыми располагает сейчас любое мало-мальски уважающее себя ведомство (а кто же себя не уважает?), и даже можно представить масштабы затрат с одной стороны (заказчик) и доходов с другой (студия).

Но, может быть, есть зритель, который нетерпеливо ждет эти ленты, вперившись в экран глазами, воспаленными от информационного голода? Где бы найти сводную афишу таких картин?

Нигде!

Все это держится в глубокой тайне. Никто у нас в стране точно не знает, какими подземными путями движется заказной фильм к зрителю. И движется ли вообще. Если о расходах ведомств и доходах студий кое-что известно, то следы эффективности просмотров теряются во мраке. Может, ее вовсе и нет, эффективности? И нечего хитрить со зрителем. Поэтому заказной фильм может называться скучновато-деловито («Безопасные сооружения подводных переходов...», «Газометрическое нанесение покрытий», «Геодезическое обеспечение качества строительно-монтажных работ») или патетически («Агроном — хозяин земли») и так далее. Познавательные кадры могут сопровождаться слегка разбавленным Григом или же, наоборот, брейком, который, по мысли авторов, лучше оттеняет процесс сварки биметаллических труб... Утечка информации в таких лентах исключена.

Не верите? Если у вас есть знакомый иностранный шпион, сводите его на фильм «Научно-технический прогресс и экономическое образование трудящихся» (производство Свердловской киностудии). В течение двадцати минут мы видим сосредоточенные лица работников разного ранга. Каждый из них одним и тем же набором слов пересказывает довольно известный тезис о том, что знание — сила...

Что, потянуло в сон? Крепитесь. Дальше не будет легче.

Один из участников семинарского занятия, проходящего в форме плохо отрепетированной непринужденной беседы, спрашивает пропагандиста: почему, мол, нам все время дают металл большего, чем необходимо для производства, диаметра? Другой столь же непринужденно интересуется, отчего инструмент лежит далеко от его рабочего места? Думаете, от этих вопросов пропагандист оторопел? Нет, он дает столь же стандартные ответы, заверяет, что, мол, все ваши вопросы будут учтены и переданы начальнику цеха.

...28 октября 1920 года Ленин направил в Главторф письмо. Точнее, сжатый план работы по пропаганде нового аппарата, механизирующего добычу торфа. За день до этого был показ «кинематографического изображения» передовой по тем временам технологии. И, оценив ее значение для страны, которая остро нуждалась в топливе, Ленин требует по горячим следам наладить широкую агитацию за торфосос инженера Классона с помощью кино.

Позже он снова возвращается к этой теме и пишет Луначарскому: «...Поручить Киноотделу в течение мая снять 12 лент — под руководством Главторфа — торфодобычи (для России, Украины, Урала, Белоруссии и Сибири)». И еще один штрих: телефонограмма управляющего делами Совнаркома Н. П. Горбунова в Гидроторф: «Председателя Совнаркома т. Ленин просит обратить Ваше внимание на то, чтобы при демонстрации картины «Производство торфа» аудитории давались бы живые интересные объяснения, рассчитанные на производственную пропаганду». Подход к де-

лу, темпы исполнения, система контроля — все говорит о значении, которое придавалось технической пропаганде. Это особенно бросается в глаза, когда видишь, во что она превратилась в последующие годы.

В Чернобыле и Припяти лес уже краснел от радиации, а где-то по стране еще шел (боюсь, идет и сейчас) фильм, снятый по заказу Минэнергомаша, — «Гарантии прочности АЭС». Красиво плавится на экране металл, под ритмичное технологическое болеро диктор убаюкивает зрителей доводами насчет высокого качества анализа трещиностойкости металла. Уже опубликованы заметки академика В. Легасова, и мы знаем, как, случалось, мягко говоря, с допуском делали детали даже для ядерных реакторов...

— Ну, а мы-то при чем? Нам давали исходные данные, к нам прикрепляли консультанта, который требовал перевода с технического языка на кинематографический. Сами знаете: кто платит, тот и заказывает музыку.

Знаем. А вот зритель, глупый, ничего знать не хочет. Ему подавай то, что имеет прямое отношение к его труду или к повседневной жизни. А не к тому идеальному миру, где безупречно работают даже машины отечественного производства... Ох, уж этот настырный зритель! Насколько всем проще было бы, если бы в кино не существовало зрителей, на транспорте — пассажиров, в больницах — больных!

В отличие от других сфер, где наличие объекта обслуживания все-таки необходимо, технико-пропагандистское кино понемногу стало обходиться без него. Главное, чтобы пришли не зрители, а Зритель. Облеченный полномочиями.

И ради него одного любой главк, НПО, НИИ хотят иметь цветную короткометражную визитную карточку, которая свидетельствовала бы об их уважении к НТР, АСУ, КТУ и Другим Важным Проблемам (ДВП). Приедет делегация, грянет комиссия, разразится кустовое совещание, и очередной строгий голос спросит: «А вы просо сеяли?» — «Сеяли. Вот смотрите».

Заказчик хочет, чтобы ему было красиво. Крупным планом. Студии тоже нужен план. И тоже по возможности крупный. Потому что с неигровым кино вечные проблемы. Вяло сделаешь — ни денег, ни престижа. Сделаешь остро — фильм может попасть на полку. Так повремените-ка со своими жгучими вопросами. Дайте спокойно отлудить парочку лент, например «В сберкассе деньги накопила».

Кстати, о деньгах: как ни старайся испортить ленту, на ее оценке это почти не отразится. Категория оплаты определяется и заказчиком, и студией. Поэтому она, как правило, первая. Положа руку на платежную ведомость, скажите: кто из них себе враг? Тогда зачем придираться к каким-то мелочам, которые могут повлиять на оплату? Ну, скучно, ну, казенно... Подумаешь!

Но почему бы не попытаться совместить проблемность с пропагандой? Не только снять наизусть затверженный монолог изобретателя в судорожно повязанном галстуке: «Настоящая машина призвана...», а и спросить, какой ценой далась ему эта машина. Есть ли надежда увидеть новинку в серии? И что для этого нужно? Может, оставить фильму Ростовской студии прежнее название «РАПО: становление и развитие», дать слово не только героям, влюбленным в РАПО, но и тем, кто сомневается в необходимости громоздкого управленческого аппарата. Пусть поспорят. А мы посмотрим, чьи доводы убедительнее. Может, за локальной проблемой разглядим более общую... Впрочем, уже разглядели. И в свете ликвидации всех РАПО ясно видно, кому и для чего нужна «заказуха». Такова реальность.

Но реальность — это и миллионы метров цветной пленки, отснятой главным образом для того, чтобы заказчик освоил плановые средства, а студия их получила в счет хозрасчета. Так было три года назад, когда проблему изучал Комитет народного контроля СССР. Так было два года назад, когда о ней писала «Советская культура». И год назад, после выступления «Литгазеты». И сейчас.

Поздравляем

С днем рождения

АЛЕШИНУ Тамару Ивановну, киноактрису, заслуженную артистку РСФСР
ВОЛЯНСКУЮ Веру Елисеевну, кинорежиссера,
лауреата Ломоносовской премии
МАКЛАКОВУ Элеонору Петровну, художника, заслуженного художника РСФСР
ШАЙКЕВИЧ Сарру Матвеевну, редактора

С 85-летием

АЛЬТШУЛЕРА Бориса Абрамовича, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств РСФСР
ГРУЗА Александра Яковлевича, киноинженера

С 80-летием

АЛЕКСЕЕВА Анатолия Александровича, киноактера
МЕРТЦА Константина Леопольдовича, киноинженера, научного работника
РАХМАТУЛЛАЕВА Ходжикула Рахматуллаевича, киноактера,
народного артиста Таджикской ССР
ТЫНЫШПАЕВА Искандера Мухамеджановича, кинооператора,
заслуженного деятеля искусств Казахской ССР
ФАЙКА Эмира Ибрагимовича, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств Казахской ССР

С 75-летием

АСЧЯНА Погоса Арменаковича, художника,
заслуженного художника Армянской ССР
ТАБЛИАШВИЛИ Вахтанга Валериановича, кинорежиссера,
народного артиста Грузинской ССР
ФРАДКИНА Марка Григорьевича, композитора,
народного артиста СССР, лауреата Государственной премии СССР

С 70-летием

ВИНИЦКОГО Давида Эльевича, художника,
заслуженного художника РСФСР
ЗАХАРОВА Николая Ивановича, художника

С 60-летием

ЗАВКИБЕКОВА Гурминджа, киноактера, народного артиста Таджикской ССР,
лауреата Государственной премии Таджикской ССР имени А. Рудаки
ЗАЙДЕНБЕРГА Бориса Ильича, киноактера, заслуженного артиста РСФСР
ПАРФЕНОВА Льва Александровича, киноведа,
заслуженного работника культуры РСФСР

С 50-летием

ДЬЯЧКОВА Леонида Николаевича, киноактера, народного артиста РСФСР
ОСАДЧЕГО Валерия Ивановича, кинооператора

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов

Переписка с читателями

Уважаемая редакция «Искусства кино»!
Считаем своим долгом выступить с ответом на опубликованный в № 8 1988 г. журнала материал А. Самсонова, в котором автор подвергает критическому анализу сценарий Ю. Озерова «Сталинград».

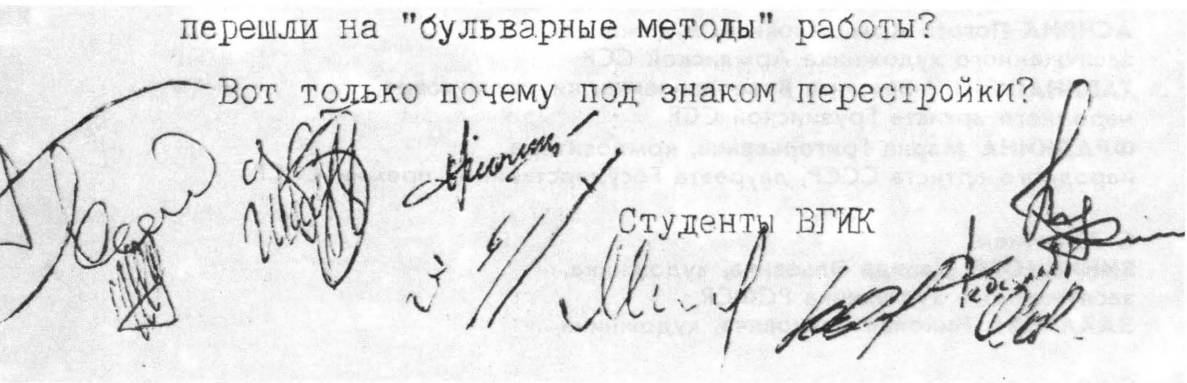
Не только критиковать, но даже опираться на сценарий, ранее не опубликованный в печати, ни автор, ни редакция — тем более, не имеют права! Любопытно было бы посмотреть на А. Самсонова, если бы у него из стола исчезла рукопись его научного труда, после чего широко раскритикована в печати...

Воровство, во-первых, мошенничество, во-вторых, поскольку публикация критики на неопубликованную вещь не что иное, как вышеупомянутое слово. Сценарий не есть последняя инстанция кинематографического произведения, тем более оригинальный, изменяющийся в ходе съемки. Этого может не знать академик, но журналисты, специализирующиеся в области кино, знать обязаны. Образно говоря, это напоминает регательства доктора в адрес пациентки по поводу отвратительного характера ребенка, которого она еще не родила. Кроме того, способы работы А. Самсонова напоминают нам времена сорокалетней давности, так называемые «ждановские», о которых теперь все больше начинают говорить настоящие историки.

Никакими благими намерениями от публикации даже не пахнет. Ведь для того, чтобы по-доброму помочь режиссеру, достаточно набрать его домашний номер и высказать свои замечания, а не готовить статью в журнале, где, кстати, для «простого смертного» опубликоваться весьма и весьма проблематично. Если же академик Самсонов выполнял «заказ» редакции, то становится жутко любопытно: давно ли академик и профессиональный журнал перешли на «бульварные методы» работы?

Вот только почему под знаком перестройки?

Студенты ВГИКа



Письмо, пришедшее в редакцию, подписано «студенты ВГИКа». Ниже — несколько каракулей-подписей, вполне неразличимых. Так что личности тех, с кем имеет честь общаться редакция, определить невозможно. На конверте обратный адрес: «ВГИК. Отдел кадров».

Как это прикажете понимать? Это что — коллективная анонимка, писанная в отделе кадров?

Эти вполне неизвестные люди начинают письмо в редакцию старинным слогом «считаем своим долгом»... Кто же это так отважен и так принципиален, что долг чувствует, а фамилии не указывает?

Теперь о сути дела.

Письмо объясняет нам, что академик А. Самсонов не имел права писать о сценарии, который не опубликован в печати.

Уважаемый коллективный аноним! Доводим до вашего сведения, что редакция имеет право и опираться на любой сценарий, и критиковать его, даже если он не опубликован. Это отнюдь не «воровство» и не «мошенничество», не «бульварные методы работы», как вы изволите выражаться, и не столь памятные вам, молодым людям, «способы» ждановских времен - сорокалетней давности (что, с тех пор вы так все и учитесь?).

«Сценарий не есть последняя инстанция кинематографического произведения, тем более оригинальный, изменяющийся в ходе

съемки»,— пишете вы. Сценарий действительно не «последняя инстанция кинематографического произведения», но последняя «инстанция» перед запуском фильма. Сценарий, как вам должно быть известно, запускается в производство после утверждения и разрешения на запуск. Так вот: когда сценарий официально утвержден и разрешен к запуску, он становится тем литературным произведением, которое можно оценивать, анализировать. Мы его не украли, а получили в Госкино СССР.

«Никакими благими намерениями от публикации даже не пахнет»,— пишете вы. Молодцы, ребята! Кто за вас, интересно, писал сочинения на вступительных экзаменах? Надеемся, у вас с профессией дела обстоят не хуже, чем с русским языком?

А благие намерения публикации, сообщаем специально для вас, таковы, чтобы во времена перестройки, о которой вы так заботитесь, не появлялись произведения, искажающие историю и прославляющие товарища Сталина. Да еще за государственный счет. Да еще при том, что счет идет на миллионы. А поскольку фильм еще снимается, то из замечаний специалиста режиссер при желании может извлечь пользу. Во всяком случае хочется на это надеяться.

Вот вы и напечатались в нашем журнале, а говорили, что это «весьма и весьма проблематично». Поздравляем с дебютом.

Зав. отделом публицистики
Л. Донец

Первый опыт кинообзора («ИК», 1989, № 2) удался. Не подвели «служивые»! Обзор интересен, умен, разнообразен. Правда, слишком уж с «птичьего полета». Впрочем, быть может, на то он и обзор.

В будущем я бы предпочел видеть в журнале побольше просто коротких рецензий в духе, предложенном Л. Донец: «...точность, глубина и справедливость оценок, поддержка любого таланта при понимании «размера дарования».

Кое-что вызывает возражения. Например, докторальный, выспренний, лишенный юмора, обращенного на себя, тон некоторых высказываний, их излишняя восторженность, несдержанность оценок.

Как же не возгордиться, например, Нугманову, прочтя о «притчевом начале» своей картины? Я бы возгордился.

А если отбросить восторг по поводу «нового мышления» и вспомнить, что в основе «Иглы» традиционный сюжет спасения «падшей женщины» (смотри хотя бы Гаршина)? Что некоторые «примочки» вовсе не отечественного происхождения, а тянутся из западного гангстерского кино? А так называемые «приколы» скорее напоминают цитаты из капустников брежневских времен?

Все это само по себе ни плохо, ни хорошо. А могло бы быть и хорошо, если бы личность главного героя объединила все эти разрозненные элементы, придала бы им новый, так всеми нами чаемый современный смысл. (А впрочем, и любой другой, но — смысл.) Не случилось! Герой Цоя — неясен, приблизителен. Не путать с загадочностью. Это у Карне.

Возможно, что мы, поколение шестидесятников, чего-то тут недопонимаем. Но ведь и режиссер мало что знает о своем герое, иначе бы он сумел заставить нас ему поверить, и если не понять, то хотя бы почувствовать его. Однако этот «черный человек» просто плохо сыгран. На эстраде, видный «общим планом», Цой выразителен и уместен. Как киноартист, он скован, «зажат», пуст внутри. Режиссер не пытается обнажить душу героя, а прячет его актерскую пустоту за эффектными позами. Говорить о его «вызывающей естественности» смешно.

Когда в 1956 году в Москве впервые выставили фотографии Родченко, а на наши экраны каким-то чудом залетел посредственный бельгийский фильм «Чайки умирают в гавани», весь ВГИК заиграл в ракурсы и позы и некоторым даже стало грозить исключение за «формализм».

Словом, мы все это проходили.

Молодые не проходили и теперь заново выдумывают велосипед, играя в старые игры.

Это симпатично, мило, наивно и слегка смешно. «Игла» свидетельствует лишь о богатых возможностях молодого режиссера. И в этом смысле его нужно приветствовать и поддерживать. А по поводу «доминантных черт», «апокалиптизма», «своей шкалы ценностей» — лучше пока погодить.

Ленинград *Дмитрий Долинин*

P. S. Кажется, наша критика больше падка на благие намерения, замыслы художников, чем на то, как эти замыслы исполняются.

Анкета кинокритиков «ИК»

Фильмы майского репертуара	Л. Донец	Н. Зархи	Н. Игнатьева	Т. Иенсен	Л. Калгатина	Л. Караханян	Г. Козлов	Е. Левин	Е. Стишова	М. Сулькин	П. Шепотинник	К. Щербаков
АЭЛИТА, НЕ ПРИСТАВАЙ К МУЖЧИНАМ Мосфильм	3	2	3	2	2	2	3	2	2	3	2	3
ВАМ ЧТО, НАША ВЛАСТЬ НЕ НРАВИТСЯ? Мосфильм	3	2	3	2	2	2	2		3	2	3	3
РАБОТА НАД ОШИБКАМИ Киностудия имени Довженко	3	3	3	3	3	2	2			3		
БОМЖ Мосфильм	3	3	3	3	3	3	3				3	3
ПИЛОТЫ Мосфильм — ЧССР	2		2	2	2	2	2		2	2		
КОРШУНЫ ДОБЫЧЕЙ НЕ ДЕЛЯТСЯ Молдова-филм	4		3		3			3				
ВЕРНЫМИ ОСТАНЕМСЯ Мосфильм	3	3	3	3	2	2				2	3	3
ЩЕНОК Одесская киностудия	3			3	3	3		3		3		4
КУМИР Таджикфильм	2		2	3				2	2	2		
ТОЛЬКО ТРИ НОЧИ Мосфильм	4	3	4						3	4		4
ПОВОРОТ СЮЖЕТА Рижская киностудия	3		3		2		2	2	2	2	3	

Валерий Фомин

Все неразрешенное — запрещено

Идет охота на волков.
Идет охота!
На серых хищников — матерых
и щенков.
Кричат загонщики, и лают псы
до рвоты.
Кровь на снегу и пятна
красные флажков.

Владимир Высоцкий.
«Охота на волков»

Записки из подполья

Сначала о том, как я в этом подполье оказался.

У нас во ВНИИКе надумали написать книгу о том, как жилось кинематографу в годы застоя. Идею выдвинул наш новый директор Алесь Адамович. В целесообразности такой работы вроде бы никто не усомнился. По крайней мере, вслух никто не возражал. Да и в самом деле: честно и всерьез, без каких бы то ни было умолчаний и упрощений рассказать о том, что же именно произошло с нашим кинематографом в славные брежневские времена, выявить в полной мере масштабы наших потерь, извлечь из пережитой трагедии трезвые выводы — чем не задача? Для института же, который в свое время и сам внес достойную лепту в великое дело всеобщего разложения, подготовка такого горького и честного труда должна была бы стать не столько даже делом доблести и геройства, сколько делом чести.

И тем не менее, когда стали выяснять, кто же именно возьмется за эту работу, пламенных энтузиастов и даже обычных смиренных, на все готовых послушников не обнаружилось. Я тоже отбрыкивался как мог. Умом все практические резоны вполне понимал и разделял, но душа не лежала. Ужасно не хотелось снова возвращаться туда, в эти невеселые времена. Многое из той поры, увы, все еще не стало прошлым. И тем не менее — робко, то тут, то там — уже начинала брезжить какая-то новая жизнь, иная реальность. Закипали страсти вокруг начинаний Союза кинематографистов. Зашевелилось что-то на студиях. Стали появляться первые, подчас весьма странные ростки нового кино. Вот бы и понаблюдать за всем этим — живым, озадачивающим, а тут — не успев мало-мальски отдышаться, прийти в себя от щедрых даров эпохи «развитого социализма» — снова поворачивай назад? Снова — теперь уже в научных целях, а стало быть, еще глубже, основательнее — погружайся в жуткое, бездонное болото тотальной лжи? Снова в мир, в котором беспощадно давили все живое, честное, благородное? Эпоха застоя — дубль второй? Да за какие грехи?

И тем не менее, преодолев в себе страшное нежелание возвращаться к недавним временам, мы все же начали работать. Терпеливо — ленту за лентой — пересматривали кинорепертуар славных лет. Обложили себя книгами и журналами той поры. Начали записывать воспоминания кинематографистов. А кому-то — и мне в том числе — досталась работа более пыльная[1]. В поисках нужных документов пришлось спуститься в то самое в прямом смысле подполье — угрюмые, темные подвалы, куда в основном и загнаны наши кинематографические архивы.

Признаться, приступал к освоению этого необозримого бумажного царства я с некоторым сомнением в душе: ну что такого нового могут сказать какие-то пропылившиеся, посеревшие бумаги тому, кто пережил эти бесславные и безнадежные годы, собственными глазами видел, как распинали наше кино?

Сказали!

Тысячи документов, аккуратно подшитых в папки, строго пронумерованных, разложенных по фондам основных отделов госкиношного царства, бесстрастно поведали о том, что время, которое мы пережили и про которое, казалось бы, знали все, на самом деле было куда более страшным, чем это нам тогда представлялось. Оказывается, многого мы все же не знали. Оказывается, многого мы попросту и не могли знать — о том денно и нощно пеклись серьезные ведомства и солидная постановка дела сокрытия информации. Забегая вперед, сразу же и скажу — о многом, очень многом мы, вероятно, и не узнаем. Некоторые очень важные документы предусмотрительно не были сданы на хранение. Другие таинственно испарились уже из архивных папок (на киностудии имени Горького полностью исчезли документы по фильмам Шукшина, в том числе способные пролить свет на историю запрещения «Степана Разина» и других замыслов). Многие важнейшие документы и материалы осели в архивных хранилищах, остающихся сегодня абсолютно неприступными (это массив документов, раскрывающих деловые отношения Госкино с Главпуром и другими серьезными организациями). К тому же иные самые печальные дела вершились так умело, что сегодня не сыщешь концов — по крайней мере «бумажных» следов как бы и не осталось. К слову сказать, так же почему-то не обнаруживают прямых документальных свидетельств «огромные заслуги» партии в лице ее аппаратчиков — прежде всего из соответствующих отделов ЦК КПСС — в деле руководства советским искусством, их «неустанная забота» о его «высокой идейности», «невиданном расцвете» и «неуклонном подъеме». Неужто брежневский ЦК управлял культурой только силой «духовного убеждения»? Неужто в насквозь бюрократизированном обществе была хоть одна сфера, где обходились без циркуляров?

Вряд ли. Скорее всего, все следы «мудрого руководства» просто хорошо упрятаны в надежном месте.

Думается, именно представление о том, что «концов не осталось», в какой-то мере могло побудить иных киноначальников времен застоя выступить с патетическими заявлениями и интервью, в которых они, не жалея самых ярких красок, изображают себя славными рыцарями нашего кинодела, у которых на уме была «только работа» и все та же настойчивая забота о «неуклонном росте» и очередном «невиданном расцвете» родного киноискусства[2].

[1] Подбор документов, использованных в статье, осуществлен совместно с В. П. Михайловым, старшим научным сотрудником ВНИИ киноискусства Госкино СССР.

[2] См.: Павленок Б. Только работа...— «Искусство кино», 1988, № 8; Сурков Е. Боль, которая все еще во мне.— «Советский экран», 1988, № 13. После появления в «Советской культуре» 24 января сего года гневной отповеди Д. Орлова критику Л. Череватенко можно ждать пламенных признаний и других столоначальников в их исключительной святости и непорочности...

Однако кое-какие «концы» все же остались. Еще не отшибло память у людей, которых этой «неусыпной заботой» мордовали. Да и из документов, заверенных личными подписями и ведомственными печатями, тоже кое-что уцелело. Огромная, масштабная, поистине титаническая работа, о которой так искренне и вдохновенно поведал Б. Павленок, действительно велась. О ее впечатляющем размахе и невероятной интенсивности вполне можно судить даже по тому очень и очень неполному объему приказов, редакторских заключений, протоколов и стенограмм, что переполнили подвалы архивных хранилищ. Но куда нацеливал весь этот адский труд? Во имя чего тратилась бешеная энергия?

Эстетика запретов

Вот для начала несколько образчиков героического труда. Я даю их подряд без каких-либо комментариев. Они тут, как говорится, излишни.

3.VII.1974 г. Главному редактору киностудии «Мосфильм» тов. Л. Н. Нехорошеву

Предложения
по монтажным поправкам
к фильму «Зеркало»
А. Тарковского

Посмотрев фильм режиссера А. Тарковского «Зеркало» («Белый, белый день»), Госкино СССР считает необходимым высказать следующие соображения:

сложная форма образной конструкции произведения, многоступенчатая конструкция сюжетных связей требуют прежде всего логического прояснения авторской мысли и действия фильма в целом. С нашей точки зрения, для более четкого выявления смысла картины нужно обратить особое внимание на реконструкцию и исправление ряда сцен и эпизодов.

1. Вступительный эпизод с логопедом следует изъять.

2. Требует доработки эпизод с военруком. Неуважительное отношение ребят к солдату, излишнее педалирование его дефектов можно убрать как за счет монтажных сокращений, так и путем перетонировки.

3. Желательно провести работу в эпизоде «Испания» с тем, чтобы ослабить слишком грустную тональность эпизода и больше подчеркнуть радость встречи испанских детей с Советской страной. Появление хроникальных кадров с аэростатами не мотивировано, поэтому они не нужны.

4. В сцене с чтением письма Пушкина следует более продуманно выбрать отрывки из текста письма, сократив его объем, а также снять мистическое продолжение эпизода.

5. В сцене в типографии желательно избежать ненужного нагнетания атмосферы с помощью недомолвок и намеков в репликах о характере издания. Желательно сократить слишком длинные многократные проходы в этой сцене.

6. Особо тщательной и продуманной реконструкции требует монтаж военной хроники. События Отечественной войны не следует смешивать и ставить рядом с событиями во Вьетнаме. Планы парада на площади в Пекине органически не сочетаются по мысли с остальным хроникальным материалом (...).

7. Разговор с Натальей носит библейский характер. Нужно его перетонировать, придав ему реальный тон и сюжетную мотивировку.

8. Метафора с женщиной, висящей в воздухе, неубедительна, и от нее следует отказаться.

9. Закадровый текст, который ведется от первого лица, слишком пессимистичен. Создается неверное впечатление, что художник, от лица которого ведется повествование, зря прожил жизнь, так и не сумев сказать своего слова в искусстве. Это впечатление необходимо снять путем введения в текст нескольких новых реплик.

10. Весь фильм необходимо освободить от мистики.

Заместитель главного редактора
Главной сценарной редакционной коллегии
Э. П. Барабаш

Вот еще одна служебная поэма на тему «неустанной заботы» Госкино:

Перечень поправок, внесенных в фильм «Из жизни отдыхающих» согласно рекомендациям Госкино СССР:

(...) В сцене «Столовая» в разговор Оксаны (арт. Л. Федосеева) и Скворцова

(арт. В. Филиппов) об Италии введен новый текст:

— Приехали мы в какой-то квартал. Обступили нас ребятишки. Голодные, грязные!

— Я тоже видел.

— Один такой маленький, худенький. Прямо сердце разрывается. Ручонку тянет: «Синьора! Синьора!» А у меня, как на грех, ничего с собой.

— Ай-яй-яй!

— Ну, была банка икры. Отдала я ему.

— Ну, что ему одна банка! (...)

В сцене «Зарядка» реплика Оксаны: «Вчера была на экскурсии в Ялте, у Чехова», — заменена репликой: «Вчера была на экскурсии в Ялте, в Гурзуфе». (...)

В сцене «День рождения Лисюткина» изъята реплика Аркадия Павловича (арт. Г. Бурков): «Ешь ананасы и рябчиков жуй».

В эпизоде «Раннее утро» закадровая реплика уборщицы: «Хоть бы они посдыхали скорее», заменена репликой: «Хоть бы они поотдыхали скорее». (...)

Режиссер-постановщик Н. Губенко

Вот так и работали, не жалея сил. Вот так и учили несмышленых художников, как и что надо снимать, как лучше избавляться от допущенных «идейно-художественных ошибок и просчетов».

«Воспеть величие нашей жизни»

Порядок в тереме на Малом Гнездниковском был заведен строгий и неукоснительный. Студия, получив перечень «рекомендуемых» исправлений по запускаемому сценарию или уже снятому фильму, обязана была не только осуществить их, но и отчитаться соответствующим образом о проделанной работе на «улучшение» по всем предъявленным замечаниям. Вот, скажем, в Грузию отправляется витиевато вежливое наставление о том, как надлежит повести себя Отару Иоселиани в завершающей стадии работы над фильмом «Пастораль»:

10/IV 1975

Директору киностудии
«Грузия-фильм»
тов. Чхеидзе Р. Д.

Уважаемый Реваз Давыдович!

Возвращаясь к нашему просмотру и обсуждению материала фильма «Лето в деревне» (режиссер О. Иоселиани), считаю необходимым обратить ваше внимание на то, чтобы в оставшееся для работы над фильмом время были претворены в жизнь наши рекомендации, касающиеся концепционного решения картины.

Не вдаваясь в частности и конкретные замечания, которые достаточно подробно были оговорены в присутствии режиссера, думаю, что в дальнейшей работе над фильмом авторам прежде всего следует обратить внимание на:

1. Создание позитивной атмосферы современной колхозной деревни, ее труда. Важно, чтобы зритель почувствовал, что за пределами замкнутого домашнего мирка с его повседневными заботами, в котором существуют родители юной героини, идет другая жизнь, с совсем иными мерилами и ценностями. Когда в конце фильма девушка идет работать в колхоз, в этом должен быть виден сознательный поступок человека, выбравшего активную позицию жизни не только для себя и своего личного благополучия.

2. Как мы отметили на обсуждении, пока не ясна функция музыкантов, их позиция. Здесь тоже важно найти верное решение.

Прошу вас осуществить контроль над претворением в жизнь этих и других высказанных на обсуждении рекомендаций и предоставить нам возможность ознакомиться с доснятым материалом фильма после возвращения режиссера из экспедиции.

Главный редактор тематической группы
Главной сценарной редакционной коллегии
М. Г. Марчукова

Как и положено, на «весточку» из Москвы следует соответствующее послание из Тбилиси:

Заключение
по полнометражному художественному фильму «Пастораль».
Авторы сценария О. Иоселиани,
Р. Инанишвили, О. Мехришвили.
Режиссер О. Иоселиани

Редакторат Госкомитета Грузинской ССР, просмотрев окончательную редакцию законченного производством полнометражного художественного фильма «Пастораль», отмечает, что после просмотра и обсуждения в Госкино СССР над фильмом проделана следующая работа:

1. Более внимательно отредактированы эпизоды, отображающие будни колхозников, общественную значимость их труда. В этой редакции каждое утро по зову бригадира колхозники выходят на работу (грузовик развозит их по полям). Трудятся в свободное от учебы время юноши и девушки, колхозное производство оснащено техникой, которую мы видим в деле.

2. Сокращены сцены обработки колхозниками приусадебных участков.

3. Сглажены акценты соседних междоусобиц: число сцен переброски с участка на участок сокращено наполовину, сокращены также эпизоды скандала соседей, глушения рыбы, застолья, продолжительного дождя, создавшего ощущение уныния.

4. Во избежание некоторой двусмысленности изменена трактовка сцен взаимоотношений крестьянской девушки Эдуки и виолончелиста Нико. В новой редакции лирическая эта линия звучит чисто и вдохновенно. Изъятие длиннот (всего из картины изъято 265 метров), упорядочение концепционных неточностей сделали фильм ритмически стройнее, облегчили его восприятие.

Госкино Грузинской ССР представляет кинофильм «Пастораль» для выпуска на союзный экран.

Главный редактор
Госкино Грузинской ССР А. Чичинадзе

Честно говоря, зная принципы и вкусы Отара Иоселиани, трудно поверить в серьезность ответного рапорта товарищам из центра. Скорее всего, тут намеренная игра в поддавки, напускное смирение, попытка успокоить растревоженную душу московского начальства, уверить, что лучезарные представления о современной колхозной действительности и высокой нравственности тружеников села и представителей передовой советской интеллигенции ни в коем случае и ни в одной детали не будут поколеблены.

Нужно вообще отдать должное руководителям грузинского кино — в отношениях с центральным ведомством они нашли, может быть, самую оптимальную в те годы форму отношений. «Не стесняетесь поучать нас своими благоглупостями, не стесняетесь подталкивать нас к тому, чтобы откровенно лгать своему народу с экрана, будем для виду играть в предложенные игры, будем разговаривать с вами на языке ваших кондовых понятий о жизни и искусстве». И делая вид, делали свое дело. Вот еще один характерный тому пример — рапорт из Грузии московским «учителям»:

28 сентября 1977 г.

Заключение
на производственно-творческую разработку сценария «Заступник» («Грузинская хроника XIX века»)

Авторы сценария А. Джугели, Р. Квеселава. Режиссер А. Рехвиашвили.

В производственно-творческой разработке сценария «Заступник» учтены замечания Главной сценарной редакционной коллегии по художественным фильмам Госкино СССР.

1. Четче и ярче определился жанр фильма.

2. Точнее и правдивее, в духе времени, изображена обстановка дореволюционного села, в котором развиваются события.

3. Главный герой будущего фильма Нико Чалаганидзе в новой разработке сценария выглядит более активным и целеустремленным человеком.

4. Любовь вселяет надежду и веру в победном исходе борьбы.

5. Полнокровнее стал образ воспитателя героя Иотама.

6. Точнее показана классовая борьба, это делает произведение острее.

Госкино Грузинской ССР представляет производственно-творческую разработку сценария «Заступник» («Грузинская хроника XIX века») на утверждение в Госкино СССР.

Главный редактор А. Чичинадзе

Впрочем, не всегда эти изображаемые «обереги» соцреализма и демонстрируемое для видимости повиновение постулатам Госкино спасали дело. «Крамольные» картины все равно принимались со скрипом, награждались для проформы какой-нибудь третьей категорией и убирались куда-нибудь подальше от зрительских глаз, в лучшем случае дозволялся выход на республиканский экран. В подавляющем же большинстве случаев карающая ведомственная гильотина вообще не знала пощады. Счастливо миновать ее могли лишь вещи самые бездарные, самые стандартные. Да еще те размашистые заказные кинофрески в исполнении «больших художников экрана», тщившихся

передать «все величие нашей жизни», «масштабы подвигов и свершений». Все остальное — архивы, увы, подтверждают это строго документально — шло под редакторский нож. Замыслы, сценарии, фильмы, обнаруживавшие хоть самые малые расхождения с насаждаемыми официозной пропагандой мифами «развитого социализма», подвергались последовательной и беспощадной обработке. Конечно, что-то удавалось отстоять, протащить. Но все это было скорее исключением из правила. Не более того.

Самое горькое, самое печальное «открытие», вынесенное из архивного подполья, — страшные масштабы всего погубленного. Сколько, оказывается, полегло ярких, смелых, неожиданных замыслов!

Конечно, о некоторых убиенных заявках и сценариях мы в свое время слышали. Тарковскому не дали поставить «Идиота», «Проказу», «Гофманиану». Глеб Панфилов так и не получил возможность снять фильм о Жанне д'Арк, уперся в стену писаных и неписаных запретов с фильмом «От Февраля к Октябрю». Заблокирован был «Степан Разин» Василия Шукшина. Напрасно стучался в двери Госкино Георгий Данелия с идеей экранизации толстовского «Хаджи Мурата». Был внезапно остановлен уже запущенный в производство фильм Элема Климова «Вымыслы» («Морока») — яркая и дерзкая фантазия по мотивам русских народных сказок...

Но не все акты убиения вершились на виду у всех. Подчас душили так быстро, четко и умело, что авторы и пикнуть не успевали. О подлинном размахе карательных работ, пожалуй, не всегда догадывались и сами исполнители. Весь кинематограф был поделен на направления и соответственные тематические группы. Поэтому резали и давили в разных «кустах», и не всегда ударники-передовики одной темгруппы могли знать о «подвигах» своих соседей.

Однако верховному начальству должна была быть хорошо известна полная картина того, сколько и кого отправляли в распыл по пресловутым «тематическим соображениям». Поэтому, по крайней мере, немеешь над поэтическими строками Б. Павленка в упоминавшемся уже интервью: «Сейчас уже развеян миф о якобы имевшихся в редакторских столах залежах талантливых сценариев. Должен со всей ответственностью сказать: по-настоящему профессиональных среди них было не так уж много, а талантливых и того меньше. Надо ли винить работников редактуры, что они не все благословляли? Поток серости захлестывал. Отбраковывали совершенно беспомощное в творческом отношении».

Хотелось спросить уважаемого бывшего руководителя: а сценарии А. Солженицына, А. Галича, В. Аксенова, В. Войновича тоже отвергали за профессиональную несостоятельность? А сценарии, написанные В. Тендряковым, В. Астафьевым, Б. Можаевым, В. Распутиным, Ю. Трифоновым, Н. Думбадзе, И. Друцэ, Т. Пулатовым и другими советскими писателями,— это и есть «беспомощное в творческом отношении»? По причине «серости» залегали, не запускались многие лучшие вещи Е. Григорьева, Ю. Клепикова, А. Усова, В. Мережко и других драматургов? Не берусь сейчас рассказывать о всех этих сценариях. Они заслужили того, чтобы говорить о них не мимоходом, без спешки, не в порядке беглых перечислений. А если такая возможность представится впредь, я обязательно расскажу о том, что было замуровано в «индийской гробнице» Госкино. Пока же напрашивается вывод о том, что печальная участь отвергнутых, приостановленных, нереализованных сценариев и замыслов не может быть отнесена на счет «неблагоприятного стечения обстоятельств», «случайных ошибок» и «недоразумений» в работе «отдельных» работников ведомственного аппарата. Да, вероятно, были и случайности. Но уже сами масштабы «массовых захоронений» говорят о том, что сводить все к отдельным ошибкам отдельных руководителей было бы слишком большим упрощением.

Перед нами — самые настоящие кинематографические Куропаты. Гибель этих вещей была предрешена тем, что все они в большей или меньшей степени не вписывались в систему представлений чиновников Госкино о том, каким должно быть искусство.

Что же это за представления?

«Снять трагичность и безысходность...»

Святые слова о «правде жизни» красовались на знаменах казенного искусства еще со сталинских времен. Их без устали повторяли и служители Госкино брежневской эпохи. Да и в самом ключевом понятии этого искусства — «социалистический реализм» — главным опорным словом являлось слово «реализм». Беда, однако, в том, что никакого реализма тут на самом-то деле не было и на копейку. Под «правдой жизни» («большой правдой жизни») обычно понималось не то, что есть, а то, что должно было быть в соответствии с той идеологической концепцией казарменного социализма, которая в течение стольких десятилетий правила свой зловещий бал. Захлебываясь кровью, теряя лучших своих сынов, обессиливая от безумных проектов, великая страна катилась в пропасть, но, повинуясь каноническому пониманию принципа партийности, искусство должно было писать не эту драматическую картину, а рассказывать светлые и добрые сказки в соответствии сначала с кратким курсом истории ВКП(б), а затем и подновленной утопией, обещавшей уже людям моего поколения дожить до благословенных времен коммунистического рая. Вот почему задачей № 1 всех чиновников от культуры являлась беспощадная борьба с теми «бяками» — трагизмом, мрачностью, «мелкой правдой жизни», которые портили приподнятую, победную картину действительности, столь усиленно создаваемую пропагандой и официозной культурой.

Отсюда в повседневной практике Госкино вот такие замечательные письмена:

«Главная коллегия по художественным фильмам Госкино СССР рассмотрела литературный сценарий О. Куваева «Бросок» (...) На наш взгляд, сценарий требует значительной конструктивной работы.

Необходимо, прежде всего, снять трагичность и безысходность, которыми пронизана художественная ткань сценария, особенно первая его часть, где нагнетание трагических элементов чрезмерно: это и ранение Калиткина, и уход от него жены, и трагическая судьба и смерть Намоза, и неприкаянность и одиночество героя, и его припадки, и постоянные разговоры о том, что ему ничего не осталось в жизни, как спиться.

Вызывает неудовлетворение образ главного героя Калиткина. Он примитивно мыслит, архаичен по строю своего характера. Трудно поверить, что этому человеку сегодня 35 лет (...)».

В пессимизме и мрачности был обвинен фильм И. Шешукова «Вторая попытка Виктора Крохина».

«Подобная концепция, — писал в своем заключении главный редактор комитета Д. Орлов, — требует опровержения. Необходимо показать, что у героя был и другой выбор, и только стечение обстоятельств, неумение мыслить самостоятельно воспитали этот прагматический характер.

Атмосфера фильма нуждается в просветлении, он слишком погружен в быт, причем этот быт совершенно не изменяется. По картине не прослежено изменение времени, включение более ярких примет жизни последующих лет (...).

Необходимо более продуманное решение финала. Герой должен быть ближе к осознанию неверности своего пути, неправильности выбранной им философии жизни. В связи с этим зрителю должно стать бы более ясным название фильма, в чем заключена вторая попытка героя.

Таким образом, коллегия предлагает провести переработку материала фильма с целью выявления авторской позиции, четкой идейно-нравственной мысли произведения и просветления атмосферы».

Реагируя на претензии комитетчиков, студия «Ленфильм» изложила программу «высветления», состоящую из 16 пунк-

тов (!!!). Но и это показалось московским редакторам недостаточным, и они затребовали дополнительных жертв. Что в итоге?

5/IX-1977 Заместителю председателя Госкино СССР тов. Павленку Б. В.

Уважаемый Борис Владимирович!

Киностудия «Ленфильм» представляет на ваше рассмотрение исправленный вариант полнометражного цветного широкоэкранного художественного фильма «Вторая попытка Виктора Крохина», автор сценария Э. Володарский, режиссер-постановщик И. Шешуков.

Метраж фильма 2650,1 м.

Следуя рекомендациям, высказанным при обсуждении материала картины «Вторая попытка Виктора Крохина» в Госкино СССР, создатели фильма переосмыслили общую композицию ленты, переакцентировали ряд сцен таким образом, что на первый план выдвинуты события, происходящие в 60-х годах.

Ретроспекция возникает теперь из времени, близкого нам, мы видим всех главных действующих лиц, видим, какой путь они совершили за прошедшие послевоенные годы, и особенно становится очевидным, какое участие каждый из них принимал в формировании Виктора Крохина.

За судьбой Виктора продолжают следить его первый тренер, школьный учитель, соседи бывшей большой коммунальной квартиры, ставшие близкими друзьями, и, конечно, ревностнее всех мать Крохина.

Исходя из этих соображений, в картину введены новые сцены.

Сцена тренера по боксу Германа Павловича, где он вместе с учителем истории наблюдает по телевидению и оценивает решающий бой на международном ринге, в котором его воспитанник одерживает победу.

Затем действие переносится в правление колхоза, которым руководит ветеран Отечественной войны Степан Егорович, бывший сосед Крохиных (это тоже новая сцена). Мы видим, как уверенно он чувствует себя на посту председателя колхоза, как сохранил он веру в людей, любовь к парнишке, который рос на его глазах.

Еще один новый эпизод пополнил панораму современной жизни наших героев, мы застаем мать Виктора в Красном уголке завода, где собрались возле телевизора ее товарищи по цеху, чтобы поздравить Любовь Крохину с победой на международных соревнованиях ее сына.

В сцене сожжения рукописи ее автор — участковый врач — предстает как обыкновенный любитель, непрофессионал в литературе (...).

Убраны планы пленных немцев, занятых работой (во дворе разрушенного дома) (...).

В решающем раунде на ринге убраны некоторые лишние натуралистические планы.

Титры картины пересняты на нейтральном фоне.

Изъят план подъема флага Советского Союза.

В звуковом ряду фильма перетонированы следующие сцены.

В эпизоде «После отборочного боя» добавлен текст второго тренера (актер В. Заманский) о том, что спортивный комитет осуждает поступок Крохина.

Песня В. Высоцкого изъята, и сцена идет в музыкальном сопровождении.

В комментарии к радиосообщению ТАСС убрана фраза «Товарищ Сталин не позволит».

Сокращены слова отчима Федора Ивановича (актер Н. Рыбников) по поводу старшего брата Виктора — Бориса: «...там его научат Родину любить».

Из монолога Степана Егоровича о наступлении Советской Армии убрана фраза: «...сколько мужиков положили».

Сокращена ночная сцена Любы и Федора.

В сцене «Урок истории» убрано многократное повторение слова «опричнина».

Добавлены планы в эпизоде «Салон самолета» Виктора и Николая, расширен их диалог, в котором подчеркивается нравственная позиция Николая — антипода Крохина.

«В Ленинградском аэропорту» — убран голос радиодиктора, объявляющего рейс в Лондон.

В финал картины поставлены кадры бокса, в которых герой фильма выигрывает решающий бой с противником.

Председатель художественного совета киностудии «Ленфильм»

В. В. Блинов

Подобной же процедуре «высветления» подвергались буквально все сценарии и фильмы, порывавшиеся дать более или менее реалистический образ нашей жизни. Приказ Б. Павленка по фильму «Иванов катер», в котором предписывалось «исключить из фильма эпизоды и детали, рисующие быт наших людей унылым и серым», относился,

по сути дела, и ко всему нашему кинематографу в целом.

И соответственно тому — «исключали» и «исправляли». Страна опасно приближалась к стадии всесоюзной белой горячки. Естественно, люди пили и на экране. Что делать? Как быть с бедой? А вот как: «Следует тщательно выверить сцены выпивок Степана Егорыча. Желательно их не показывать, а сделать отраженно». Совет заместителя главного редактора ГСРК Э. П. Барабаш, изложенный в заключении на сценарий «Вторая попытка Виктора Крохина».

Но чаще обходились и без игр в какую бы то ни было «отраженность»: «изъята сцена ночного кубрика с подвыпившими героями», «изъяты, сокращены, перетонированы сцены выпивок» («Иванов катер»); «в сцене застолья мальчик не поднимает рюмку» («Вдовы»). «По всему сюжету и тексту фильма сокращены следующие сцены: в вытрезвителе, пивной, пункте сдачи посуды, пьянства Кулигина с «дружками», сокращена начальная панорама по пьющим в буфете, исключены кадры трех пьяниц, пьющих на крыльце» и т. д. («Беда») — свидетельствовали студийные рапорты о победной борьбе с пьянством на экране.

Наведение лучезарного глянца соцреализма проводилось буквально на все сферы жизни. Известно, в каком положении оказалась наша деревня, поднятая на дыбу сталинской коллективизации. Но вот чему учили светлые комитетские головы темных кинематографистов: «Требует уточнения атмосфера села, — подсказывал Д. Орлов автору сценария по повести Валентина Распутина «Последний срок».— Нам кажется, что в киноварианте автор мог бы прорисовать более светлые стороны жизни, поискать такие средства художественного решения, которые не использовались в повести». И опять: «Безусловно требуют сокращения сцены пьянства».

Все тот же редактор Д. Орлов из Малого Гнездниковского поучает авторов кинофильма «Вдовы»: «Необходима также точность в решении облика всей деревни, которая в данной записи выглядит чрезвычайно грязной и запущенной, и в обрисовке домов, в которых живут старушки».

Подобные поучения, конечно, не могли пройти бесследно для наших кинодеревень. Принимались срочные и капитальные меры: «Изъят план заколоченных окон» («Иванов катер»). «Объяснено, что село это — исключение, в округе колхозы крупные и богатые» («Вдовы»).

Поразительно, что пламенное желание улучшить жизнь и быт советских людей на экране распространялось не только на картины о современности, но и на фильмы, обращенные к более тяжким и трагическим периодам советской истории. Люди с большим жизненным опытом, сами побывавшие на войне, В. Баскаков и Б. Павленок явно подталкивали авторов «Зеркала» к созданию упрощенно-лакировочных иллюстраций к трагической истории страны: «В сценарии есть ряд эпизодов и сцен, имеющих самодовлеющее значение. К таким, в частности, относятся эпизоды с разрушением церкви, истории контуженного военрука в школе и его гибели. Излишне драматизирован и имеет определенный подтекст эпизод с ошибкой в корректуре (...).

Сценарий содержит ряд кадров, излишне детализирующих неустроенность быта героев. Вместе с тем в нем явно не хватает материала, который бы ярко рисовал приметы эпохи, атмосферу жизни советских людей того времени, особенно в период войны. Именно в силу этого сценарий проигрывает в главном: он не передает подъем духа народа в годы Великой Отечественной войны, героический труд в предвоенные годы. Без этого фильм, поставленный по предлагаемому сценарию, неизбежно будет посвящен трудностям бытия, а не отражением трудного, но героического времени».

Вроде бы последнее суждение может показаться вполне резонным. Однако беда в том, что в эстетике Госкино героическое не просто противопоставлялось трагическому, оно вообще стреми-

лось обходиться без последнего. Трагизм не желали видеть ни в собственной истории, ни даже в чьей-либо другой. А. Тарковского просто извели поучениями о необходимости «просветления» сюжетной линии, связанной с судьбой испанских детей, вывезенных в СССР в годы гражданской войны в Испании. (...) Эпизод «Испанцы» требует развития... в этом рассказе много волнения и грусти, однако общее ощущение — трагическое. По нашему мнению, в сопоставлении кадров хроники и сцен игровых должно быть более приподнятое оптимистическое звучание эпизода. Если события раскрываются через сознание юного героя (а не восприятие современного мужчины), то хочется увидеть больше радости и гордости за судьбу испанских эмигрантов, оказаться ближе к героической атмосфере конца 30-х годов». (Из отзыва все того же Д. Орлова.)

В ходе работы над сценарием и фильмом А. Тарковский значительно изменил «испанскую» линию в деталях, но остался при этом верен своему изначальному замыслу. Это не могло не вызвать раздражения шефа комитетской редактуры: «Некоторые предложения и рекомендации руководства Госкино СССР по этому фильму реализованы не были. С нашей точки зрения, по-прежнему нуждаются в доработке отдельные эпизоды картины. Так, в эпизоде «Испания» не удалось ослабить грустную и трагическую тональность эпизода в целом. Подобная односторонняя трактовка испанских детей в СССР неверна по существу».

Неизбывная тоска по мажору и оптимизму особенно остро пронзала трепетное сердце «светолюбивого» редактора. Традиции ждановской эстетики надлежало блюсти особенно бдительно в финальных сценах: «В финале продумать систему выразительных средств, из которых у зрителей вытекало бы четкое представление о моральной и педагогической победе Веры Ивановны и ушел бы мотив лидерства Зины».

Это совет Д. К. Орлова авторам «Чужих писем» Н. Рязанцевой и И. Авербаху. А вот его же назидание А. Михалкову-Кончаловскому по «Сибириаде»: «Требует изменения характер финала. Сейчас финал тянется, идет на спад и носит грустно-меланхолический характер. В финале должен быть также и мажор, и тема утверждения, и тема победы». Ясное дело, что после «осечки» с «Проверкой на дорогах» следовало строго предупредить и А. Германа: «Просим еще раз обратить внимание на тональность последних кадров кинокартины — желательно, чтобы в них присутствовал мотив наступления, атаки, чтобы он был решен темпераментно и оптимистично».

Стремление к «высветлению» и «мажоризации» принимало подчас уже сугубо параноидальные формы. «Эпизод «похороны»,— говорилось в рапорте студии имени Горького о переделках «Иванова катера»,— сокращен в той мере, какая была необходима, чтобы главный герой не был чрезмерно угнетен происходящим». Подобным же образом успокоительно приглаживали, сказочно «улучшали» на экране не только образы советских людей, их жизнь, историю, историю других народов, но старались преобразовать в лучшую сторону саму природу, климатические условия: «Сокращены часть проходов по городу с исключением ряда «сумрачных» кадров» (из рапорта «Ленфильма» о поправках, сделанных в картине «Не болит голова у дятла»).

Но, бывало, не только «исключали» невеселые пейзажи, но и специально добавляли «жизнерадостные» для должного баланса:

Заместителю председателя
Госкино СССР
тов. Б. В. Павленку

По указанию руководства Государственного Комитета Совета Министров СССР по кинематографии и генеральной дирекции киностудии «Мосфильм» в законченную производством картину «Осень» (режиссер-постановщик А. Смирнов) при перезаписи исходных материалов введена сцена прогулки героев по лесу, чтобы не возникло ощущение излишне пасмурной и дождли-

вой погоды на протяжении всего действия фильма.

В результате метраж фильма увеличился на 48,3 м. Просим Вас разрешить новый метраж фильма (без ракордов) 2509,4 м.
Заместитель Генерального директора
О. Агафонов

Угроза возникновения «излишне пасмурной и дождливой погоды», да еще на протяжении всего (!) фильма могла пронять кого угодно — и зам. министра наложил на документе решительное: «Разрешить»...

«Избавиться от налета натурализма...»

Упорная борьба с трагизмом, с «опасной» тенденцией к «чрезмерной драматизации» и «сгущению темных красок», увы, не была единственным полем битвы для неистовых воинов комитетской редактуры. Находились и другие, не менее славные поприща для проявления редакторской отваги и взыскательности. В свое время ждановские молодчики сумели навести в советском искусстве, в том числе и в «важнейшем из искусств», стерильную чистоту и строгость. Но в 60-е годы на экране снова стала проглядывать устрашающая многоголовая гидра всевозможных «измов». Искусству, озабоченному воплощением «великой правды жизни», стал, к примеру, угрожать «ползучий, мелкотравчатый» и т. п. натурализм. Молодые режиссеры начали проявлять дурную склонность «к смакованию жестокости». Надо было принимать срочные суровые и экстренные меры...

Одним из первых за натурализм и жестокость поплатился «Андрей Рублев» А. Тарковского. Несколько лет спустя наступил черед шукшинского «Степана Разина». Маститые кинематографисты, рецензировавшие сценарий фильма, углядели в нем ту же самую опасность. «Первое, на что хотелось бы обратить внимание, — говорилось в одном из отзывов, — это чрезмерная жестокость многих сцен. Я понимаю, что и вольница, и ее последователи, и каратели... но сцены расправы Разина с безоружными пленными в Астрахани, смачные удары топоров и сабель, надругательство над раненым Прозоровским...— кажутся мне чрезмерными. Их читать трудно, и видеть будет нестерпимо. Жестокость можно показывать и менее лобовыми средствами. Модное стремление молодых режиссеров к натуралистическому показу жестокостей, убийств, пыток, членовредительства испортило многие талантливые сцены в фильме А. Тарковского «Андрей Рублев»... Понимая, что исторические события бывали подчас весьма суровы, что изображать их в идиллическом стиле нельзя, я все же хотел бы предостеречь Шукшина от излишнего любования жестокостями, ранами, смертями, кровью. Чрезмерное обилие всяких ужасов на экране может сделать фильм нестерпимым зрелищем и, что еще хуже, может создать извращенный образ народа. Русские бунтари, даже вольные разбойнички, не были чингизхановскими истребителями всего живого — они знали и великодушие, и жалость. Смягчая жестокие сцены, я смягчил бы и язык. Уж слишком много матерщины, ерничества...»

В другом отзыве также рекомендовалось Шукшину «подумать об обилии батальных сцен, изобилующих модными ныне «жестокостями» и эффектами физиологического «гиньоля» и о некотором снятии с образа Степана налета стихийной истеричности, некой «иррациональности», эмоциональной взвинченности скорее интеллигентского происхождения, чем крестьянского».

Коронная фраза — «необходимо устранить налет натурализма» — украшала многие заключения комитетских редакторов на сценарии и фильмы, касающиеся и времен уже не столь удаленных. После получения подобных «рекомендаций» ответные рапорты студий о принятых мерах выглядели примерно так:

Заместителю председателя
Госкино СССР
тов. Павленку Б. В.

Представление после доработки фильма «Летняя поездка к морю».

Представляем после доработки цветной полнометражный художественный фильм «Летняя поездка к морю», поставленный режиссером С. Арановичем по сценарию Ю. Клепикова.

В соответствии с замечаниями Госкино СССР в шести частях фильма произведены уточнения и перемонтаж с сокращениями ряда эпизодов.

Основные изменения таковы:

1. Во 2-й части значительно сокращены эпизоды драк в тюрьме и на острове. Этим снята излишняя резкость взаимоотношений ребят в начале картины.

2. Перемонтаж и сокращение эпизода еды в 3-й части сняли чрезмерный эмоциональный акцент голода в этой сцене.

3. В эпизодах шкерения (5-я и 6-я части), в результате перемонтажа, переозвучания и значительного сокращения, снят налет натурализма. Это позволило точнее выявить основной смысл эпизода — преодоление Федей, одним из героев фильма, своей слабости, понимание им необходимости этой работы.

4. В эпизоде приезда женщины-врача (6-я часть) путем сокращения, перемонтажа и изменения звукового ряда снят налет расхлябанности ребят и их подчеркнутого нездорового интереса к женщине-врачу.

5. В нескольких частях убраны грубые выражения.

6. В эпизоде смерти Петровича убран ряд натуралистических планов.

Произведенные изменения уточнили общее звучание фильма, сделали его более динамичным, смягчили общую тональность картины.

Директор киностудии «Ленфильм»
В. Провоторов

И уж совсем «черезмерная» жестокость была нетерпима в фильмах на современном материале. Еще на уровне утверждения литературного сценария «Чучело» Р. Быков получил суровое предупреждение от А. Богомолова, сменившего на посту главного редактора ГСРК Д. Орлова: «Необходимо значительно смягчить эпизоды детской жестокости, на что обращалось внимание еще при знакомстве с литературной первоосновой». Дальше — больше: «В материале произошло ужесточение авторской интонации по сравнению со сценарием. С первого же знакомства класс оставляет впечатление коллектива жестокого, сознательно и последовательно травящего девочку (...). Однообразие и заданность поведения ребят лишает фильм подлинных эмоций, делает невнятной историю предательства, снимает неожиданность и естественность поступков ребят, делает главенствующей одну краску — жестокость, доходящую до садизма. Такого освещения событий необходимо избежать, переместив акцент этой истории на те эпизоды, где раскрывается подлинное духовное богатство Лены и ее деда». Этот счастливый рецепт был известен в Госкино с незапамятных времен — в предыдущей своей публикации я рассказывал, как предлагалось превратить «Дневник Нины Костериной», рассказывающий о репрессиях 37-го года, в пламенный гимн комсомолу наподобие «Как закалялась сталь». В конце концов из комитета подоспели и более конкретные указания: «Изъять эпизод «Пульс», сократить повторение планов зав. учебной частью у входа в школу, чтобы эта фигура не читалась как символ равнодушия. Резче сократить эпизод у парикмахерской (стрельба из трубочек), полностью убрать из него жестокую драку школьниц и равнодушно взирающих на это ребят. Еще короче дать погоню соучеников за Леной. Убрать истерику Лены на кушетке и план спокойно репетирующих и марширующих суворовцев, на фоне которых бежит затравленная девочка. В эпизодах «Развалины» и «У костра» изъять все планы «больной» девочки (танцующей и рыдающей), целесообразно завершить эти эпизоды бегством ребят от ярости Лены, а не опрокинутой горем героини (...). Переозвучить реплику Васильева «А у нас каникулы» (в ответ на недоуменный вопрос «Куда смотрит комсомол?») с тем, чтобы она не роняла роль комсомольской работы в школе (...)».

Это последнее пожелание подводит

нас еще к одному кругу неусыпных забот комитетских стратегов.

«Просим убрать реплики о Ленине и Маяковском...»

Очень боялись в комитете каким-либо образом «уронить» достоинство советского человека. А в особенности — члена партии и комсомольца. Кино, включенное в систему пропаганды, обязано было активно участвовать в насаждении культа партии. Партийные функционеры непременно должны были появляться на экране только в виде ангелоподобных существ с сиянием над головой. И ежели, упаси бог, этого не было, а допускались хоть малейшие намеки на какие-либо самые невинные шероховатости в образе представителя партийной организации, пресечение и должное наставление не заставляли себя ждать: «Необходимо сообщить большую значительность секретарю парткома с тем, чтобы он выглядел человеком более информированным в делах треста», — отписывала Э. Барабаш автору «Премии». «Вызывает возражение дискуссия в сцене райкома о количестве гробов»,— делился своими чувствами с авторами «Вдов» Д. Орлов. «В контексте поверхностного разговора персонажей об искусстве (...) просим убрать реплики о Ленине и Маяковском», — настаивал А. Богомолов («Из жизни отдыхающих»).

Неутоленное стремление к «большой правде жизни», надо сказать, вообще очень способствовало расцвету невероятного ханжества и лицемерия на экране. В этом смысле известный миф о «непорочном зачатии» вполне мог бы стать идеальным образом воплощения определенных тем и сюжетов.

«По всей картине проследить бытовую сторону жизни Веры Ивановны, которая может характеризовать ее с негативной стороны», — эта рекомендация Д. Орлова сценаристу и режиссеру «Чужих писем» тоже могла быть отнесена и ко всему кинематографу в целом.

«Нам кажется, что ряд сцен потребует особого такта, проявления чувства меры при своей реализации»,— деликатно давал понять тот же главный редактор А. Смирнову, когда тот еще только утверждал сценарий «Осени». Но поскольку тонкий намек не был должным образом воспринят, пришлось потом расплачиваться за обнаружившуюся нехватку «особого такта».

Перечень поправок по кинокартине «Осень».

1. Эпизод «В вагоне»

Вместо текста:

— Ну, не надо, пожалуйста!

— Спят все.

— А проводница? Подожди, сейчас приедем...—

введен текст:

— Знаешь, давай вернемся.

— Не нервничай.

— Ну, правда! Мне что-то не по себе...

2. Эпизод «Утро второго дня»

Сокращен текст, начиная с реплики: «Да я к нему в кровать лечь боялась...» и до конца эпизода.

3. Эпизод «День третий»

Снята новая сцена «Саша и Дуся в сенях», их разговор о любви.

4. Эпизод «День четвертый»

Вместо текста:

— Сколько у тебя было мужиков?

— Что за глупости? А если я скажу «сто», ты оденешься и уедешь? —

введен текст:

— Сашка, а ты меня часто вспоминала?

— Когда плохо приходилось... Вот, думала, все-таки есть человек, который меня любит, как никто (...).

6. Эпизод «В чайной»

Сокращена сцена истерики.

Вместо текста:

— Бардак развели! Всю страну разбазарят, а с ними все цацкаются! —

введен текст:

— Обнаглели совсем! Скромнее надо быть, юноша...

Пуризм редактуры не мог быть не распространен и на речевые характеристики героев: «Вызывает возражение употребление героями некоторых оборотов речи, вроде «хрен тебе», «к сучьей матери», «побило тебя мордой об стол», «задница», «твоим носом рябину клевать...», которые не имеет смысла про-

пагандировать с экрана» (из заключения Д. Орлова на литературный сценарий «Осень»).

«Шутите, но в меру...»

Казалось бы, яростное противодействие комитетчиков проявлениям трагизма на экране, борьба с серыми буднями и за солнечные пейзажи неизбежно должны были широко распахнуть ворота перед стихией веселого, озорного, пряного. Увы, не тут-то было! И здесь наготове было словотопор «чересчур», готовое в любое мгновение пресечь попытки нарушить чиновничье «чувство меры».

Вот что писалось, в частности, о фильме Н. Михалкова «Родня»:

«В процессе работы над фильмом литературный замысел претерпел значительные изменения. Прежде всего неправомерно трансформировался жанр кинокомедии, обозначенной в титрах фильма уже как «сатирическая трагикомедия», что повлекло за собой пересмотр многих образов, общей интонации картины. Это в значительной степени повлияло на центральный образ — Марии Коноваловой (Н. Мордюкова), который потерял первоначальную глубину и обаяние, а порой вызывает неоправданную антипатию (сцена в вагоне, в ресторане). Полностью, из-за неверной трактовки образа Вовчика (И. Бортник), не состоялась одна из основных сюжетных линий, влияющих на общую концепцию фильма.

Гиперболизирован, порой до патологической крайности, образ внучки (Федя Стуков) — зловещего продукта массовой культуры» и т. д. и т. п.

В довершение ко всему, комедиографам строго предписывалось смеяться не только в меру, но еще и знать над чем. Тут были свои «святые коровы»...

М. Блейман, член редколлегии комитета, в своем блистательном отзыве на сценарий А. Червинского «Аэлита», между прочим, писал: «Обстановка полета взята иронически, то есть взята под сомнение, то есть становится заранее объектом игры, неправдоподобной и притворной. А это разрушает все построение... Это иронически смешно, что всякий может управлять космическим кораблем, стоит только дернуть за ручку, но при сравнении с сегодняшней реальностью это становится пародией. Нужна ли нам пародия на космические полеты? По-моему, нет».

Запреты с противоположных флангов — «слишком мрачно» и «можно ли смеяться?» — резко суживали сферу дозволенного, сплющивали тисками непререкаемых табу даже жанрово-стилевой диапазон нашего кино.

Но и это было еще далеко не все...

«Снять налет религиозности...»

В числе самых главных и наиболее часто запускаемых в дело постулатов эстетики Госкино было непременное требование «классового подхода». Причем ультимативное требование «уточнить классовость», «подчеркнуть социально-классовый аспект» и т. д. и т. п. распространялось не только на историко-революционные фильмы. На кол классового подхода насаживали и фильмы самого разного плана, в том числе и абсолютно далекие от какой бы то ни было политики. Но в том-то как раз и виделся криминал. Клише классовой борьбы комитетская редактура норовила наложить даже на фильмы-сказки. От Сергея Овчарова, автора «Небывальщины», фильма, построенного на игре озорной и безудержной фантазии, тоже требовали вклада в пропаганду расхожих идеологических штампов: «Требуется более четко подчеркнуть социально-классовый аспект (...) рассказанной истории» (сей мудрый совет принадлежит А. Богомолову). Но

случалось, что стремление свести всю бездонную сложность жизни к расхожим идеологическим штампам, намертво зашорить свое сознание рамками классовой борьбы возводило комитетских мыслителей и не на такие высоты. «Просим продумать в финале показ кладбища,— обращался тот же А. Богомолов к автору «Сибириады».— Символическое братание живых и мертвых не должно приобретать характера классового примирения». Каково?!

Неустанные заботы о четкости классовых подходов, естественно, подводили к борьбе с «происками» врагов и рецидивами проклятого прошлого. С религией, например. Тут сторожевая служба тоже не дремала: «В процессе перевода на одну пленку рекомендуем отредактировать предфинальный разговор Фабиана с коммунарами, а также произвести монтажные уточнения финала, устранив из него избыточную религиозную символику»,— наставляли режиссера Ивана Миколайчука (фильм «Вавилон XX»).

«Обращаем Ваше внимание на то, что в заключении Главной сценарной редакционной коллегии по предыдущему варианту сценария указывалось, что в нем была создана абстрактно-мистическая и едва ли не религиозная картина, за которой совершенно не просматривалась историческая действительность, тенденции ее развития (...). Вновь представленный вариант сценария в главной своей сути, остался неизменным»,— тревожно сигнализирует Д. Орлов руководству Госкино Грузии по поводу сценария А. Рехвиашвили «Несколько страниц из жизни Антимоза Иверели».

«В процессе дальнейшей работы настоятельно рекомендуем исключить из ткани сценария религиозные мотивы как средство развития сюжета и характеров, сосредоточив основное внимание на разработке социальных конфликтов и нравственных поворотов в человеческих взаимоотношениях». А это уже «привет» А. Богомолова Сергею Параджанову («Легенда о Сурамской крепости»).

Вот еще одна дружеская весточка того же автора создателям фильма «Три дня знойного лета»: «Общий пафос сценария, на наш взгляд, направлен целиком в прошлое. Чисто археологические и этнографические подробности переполняют произведение. Особое удивление вызывают рассуждения о чисто религиозных символах и смысле веры. Школьный учитель, отнюдь не преподаватель духовной семинарии, ведет с современными младшими школьниками беседы о Христе и смысле веры, что вызывает у ребят воодушевление (...)».

На Малом Гнездниковском такие сцены, конечно, воодушевления вызвать не могли. Впрочем, угодить высоким запросам нашего киногенералитета было практически невозможно. Не устраивал ползучий натурализм. Так, казалось бы, возрадуйся языку поэтических метафор и символов, обобщенных образов притчевого иносказания. Оказывается, и это не устраивало, и неугомонный Д. Орлов отчитывал А. Рехвиашвили за то, что сценарий «Путь домой» «перегружен множеством аллегорий и символов». Настораживало, пугало вообще любое «философствование» (даже от лица героя), выходящее за пределы дозволенного круга идеологических стереотипов и мыслей-клише. «В связи с вышесказанным неуместным представляется в сценарии элемент некой «философичности», который проявляется в стремлении Виктора привить Александру мироощущение «супермена» (из заключения А. Богомолова на сценарий «Грачи»).

Удавка запретов, ограничений стягивалась на горле советского кино столь туго, площадка для реализации оказывалась столь узкой, что авторская мысль готова была унестись в какие угодно заграницы, космические выси и даже сугубо фантастические страны. Но и там, в этих условных пространствах, сугубо притчевых, иносказательных повествованиях беспощадно настигала художников намертво клишированная мысль комитетского редактора:

Заключение Главной сценарной редакционной коллегии по литературному сценарию «Бойцовый кот возвращается в преисподнюю» (автор А. Стругацкий)

Главная сценарная коллегия рассмотрела сценарий А. Стругацкого и считает, что автором учтены отдельные замечания (...). Однако ряд существенных рекомендаций коллегии пока еще не нашел художественно убедительной реализации.

Так, в сценарии осталась непреодоленная ложная концепция «экспорта революции», мысль допустимости вмешательства «землян» во внутренние дела инопланетных жителей. Эту неверную концепцию подтверждает сейчас в сценарии мотив спасения «прогрессорами» культурных ценностей Гиганды, ее выдающихся ученых. Двусмысленно выглядит эпизод с «бронемастером», где с «прогрессоров» не снимается до конца подозрение в шпионаже. Сам насильственный характер перевоспитания Гая, удержания его на Земле против воли воспринимается тоже как своего рода «экспорт идей». При этом недостаточно ясно, какие именно идеи воспринял, в конце концов, Гай от «прогрессоров», чему научился у них, с какими осознанными целями вернулся к себе на родину.

Условности жанра фантастики не должны мешать ясному определению в сценарии классовой расстановки сил на Гиганде. Следует уточнить с этих позиций, из-за чего там происходит война, кто и с кем воюет. Без этого антивоенная тема, звучащая в произведении, может обернуться пацифизмом. Наконец, в жизни людей будущего, какой она предстает в сценарии, отсутствует пока напряженный творческий ритм, дух неуспокоенности и исканий. Эпизоды, в которых представлен быт, труд, искусство «землян», не создают, вопреки замыслу автора, ощущения стремительного взлета цивилизации.

Коллегия считает, что в представленном варианте сценарий «Бойцовый кот возвращается в преисподнюю» не может быть рекомендован к постановке (...)

Главный редактор
Главной сценарной редакционной коллегии
Д. К. Орлов

Все! Некуда деваться... Ни пяди земного, ни даже выдуманного пространства, где бы мысль художника могла реализоваться, не попав в тиски запретов, ограничений, непререкаемых идейных и эстетических догматов. На каждом шагу, куда ни ступи,— цензурные капканы. И каждая попытка самостоятельно мыслить, видеть и объяснять окружающий мир как реальность подпадает под страшный пресс клишированных представлений и политических мифов. И повсюду, всегда, во всем — тотальное навязывание мертвого стандарта, убогих схем, лозунговой упрощенности.

Бедное наше кино! Что оно вытерпело...

Вытерпело ли?

Да, конечно, в годы застоя появились и «Зеркало», и «Начало», и «Печки-лавочки», и «Долгие проводы», и «Агония», и «Проверка на дорогах», и «Цвет граната», и «Необыкновенная выставка», и «Лютый», и «Тризна» и другие яркие и смелые вещи. Но то были одиночные героические прорывы. И чего они стоили смельчакам, отчаянно и нерасчетливо бросавшимся на красные флажки охотничьей облавы!

Сколько сил, времени, нервов ушло не на творчество, а на долгую и безнадежную борьбу.

А мы еще удивляемся сегодня, недоуменно разводим руками, пеняем перестроечным временам: мол, как же так, долгожданные свободы объявлены, а где же новые шедевры, отчего не бьют фонтаны?

Да откуда им взяться! Лучшие из лучших уже сошли в могилы. Другие еще только отходят от ран. А многие сломались еще тогда, в глухие годы, не выдержав давления и зрелища казней своих товарищей. Впрочем, что там кино — вся наша огромная страна, измученная и измордованная, обессиленная, с таким трудом, с таким невероятным напряжением пытается сейчас подняться и уйти от своего проклятого прошлого. И как же нелегко, как мучительно даются эти шаги...

Кто виноват: люди или идеи?

Роковой этот вопрос сейчас неотвратимо встает перед всей страной. Неизбежно встает он и перед нами в связи с судьбой кинематографа. На чьей совести загубленные замыслы, испохабленные сценарии и фильмы, изломанные судьбы не только отдельных мастеров, но и целых поколений? Кто отбивал у кинематографистов охоту к серьезному и честному разговору со своим народом? Кто растлевал их — званиями, премиями, подачками? Кто довел наше кино, некогда столь богатое яркими талантами, до состояния глубочайшей депрессии?

Да, конечно же, наше родимое киноведомство. Кто же еще? Вот и наш легендарный Пятый съезд прямо показал на него пальцем. При желании можно было бы найти и совсем конкретных виновников. Каждый сотворенный в свое время злодейский акт имел своего совершенно конкретного исполнителя, что по законам бюрократической системы непременно должно было быть засвидетельствовано соответствующим бумажным циркуляром. И на каждой такой бумаженции — мы это уже видели — обязательно стоит чья-то личная подпись. Значит, их — этих подписавших — и винить? А как же иначе! Да, они всего лишь исполняли свой служебный долг. Да, они были вынуждены подписывать «похоронки», строчить заключения с маразматическими замечаниями, от которых самим было стыдно и тошно. Значит ли это, что такое вынужденное участие не в самых красивых и благородных делах позволяет снять с них всякую моральную ответственность за содеянное? Нет, уж извините!

В начале 70-х, собирая материал для книги «Пересечение параллельных», которая предназначалась в серию «Творческая лаборатория кинематографиста», я «прошел» от начала и до конца не одну картину. Много времени провел на съемках, аккуратно посещал все худсоветы и даже вместе с авторами ходил «сдавать» картины в Госкино. Именно тогда, изучая творческую лабораторию режиссера, я познакомился воочую и напрямую и с самой антитворческой кухней Госкино. И если бы я сам, своими собственными глазами не видел, как ломали, например, Булата Мансурова на «Тризне» и после нее, не наблюдал, в каком страшном нервном напряжении держали Ларису Шепитько в пору ее работы над «Восхождением», как лежал вниз лицом, корчась от боли, сбежавший из больницы Василий Шукшин на стульях в тонстудии, перезаписывая и внося идиотские поправки комитета по «Калине красной», и еще много-много подобных страшных сцен, то сегодня я, быть может, был более сердоболен по отношению к служителям верхних этажей Малого Гнездниковского. Но я знаю их в деле, видел прямые последствия их трудов и потому не склонен прощать.

И все же дело не только в чиновниках. И не столько в них. Не согласись они на выкручивание рук, все равно нашлись бы другие исполнители. Может быть, даже еще похлеще. К тому же, подписывая позорные документы своим именем, комитетчики на самом-то деле выступали не от себя вовсе, а от лица всей системы. Конечно, у гонителей и запретителей проглядывали подчас и сугубо личные пристрастия, вкусовые предпочтения и антипатии. Но все же их устами изрыгались прежде всего слова и идеи, рожденные отнюдь не в самом генштабе отрасли. Тугой ошейник запретов не являлся чьим-то сугубо персональным изобретением. Это не была эстетика лично Д. Орлова или Б. Павленка. И даже не эстетика Госкино как ведомства. Наложение запретов, обескровливание поправками и другие карательные меры осуществлялись под знаменами и высокими лозунгами благословенного социалистического реализма. И необозримое страшное кладбище

задушенных замыслов, изувеченных фильмов — это прежде всего истинные «творческие достижения» данного творческого метода, явленного уже не в витиевато-загадочных и напыщенных теоретических сочинениях, а реализованного в конкретных делах и повседневной практической работе.

В самом деле, не в редакторских кабинетах изобретались принципы, составляющие существо этого будто бы самого глубокого, самого универсального творческого метода — принцип народности и партийности (удалось ли хоть раз кому-то внятно отделить одно от другого и объяснить саму необходимость такого различения?), принцип изображения жизни в ее непременно революционном развитии, принцип активного участия в преобразовании жизни и т. д. и т. п. И в своей повседневной работе комитетская машина редактуры, множа пухлые папки похоронных заключений, отправляя на студии свои инструктивные послания с ультимативными требованиями «изъять», «прояснить», «снять налет...», настраивалась именно на этот свод железных, непререкаемых постулатов, изложенных еще на заре сталинского социализма и с той поры затверждавшихся с нарастающей силой в бесчисленных научных фолиантах, на конференциях и съездах творческих союзов, в школьных и вузовских учебниках, в литературно-критических журналах и общей печати. Возможно, вся эта мертворожденная догматика не принесла бы нашей культуре такого страшного урона, если бы святое учение о методе соцреализма, как все «нормальные» эстетические системы, было бы открыто критике. Но это было абсолютно исключено, поскольку «учение», рожденное и взлелеянное сталинской эпохой, идеально вписывалось в идеологическую и государственно-политическую систему насаждавшегося в стране казарменного социализма. Работая прежде всего на ее прославление, «учение» пользовалось и особым официальным покровительством властей, узаконивалось в качестве некой государственной эстетики, единственно возможной и допустимой. Поэтому безраздельная монополия пресловутого метода обеспечивалась не глубиной заключенных в нем идей, не безупречной логикой, а всей невиданной мощью тоталитарного государства, кровно заинтересованного в искусстве, обслуживающем его интересы. Вот почему такое страшное раздражение и жесточайший отпор вызывало у чиновников, руководивших культурой, все то, что в живом творческом процессе выходило за пределы прокрустова ложа официозной эстетики, не соответствовало ее духу и букве. Вот почему стремление художника хоть в какой-то мере вырваться из этих ограничительных, сдавливающих рамок соцреализма естественно и логично воспринималось как вызов, как измена великому партийному делу и, стало быть, народу и отечеству. Потому столь беспощадной была и расплата за такого рода «измены»...

Убежден, что апологеты социалистического реализма не оставят свою и поныне могучую крепость. Можно даже предсказать, каким образом они постараются спасти свое «учение» от накатывающейся волны критики[3]. Нас наверняка попытаются убедить, что идеи метода были всего лишь вульгаризированы, подверглись деформациям, а на самом-то деле сами по себе они распрекрасны и замечательны.

Но согласно одному из положений марксизма лучший критерий истины — практика. Какова была практика, мы хорошо видели и дали ей соответствующую оценку. Хватит ли духу оценить теперь и саму «истину»?

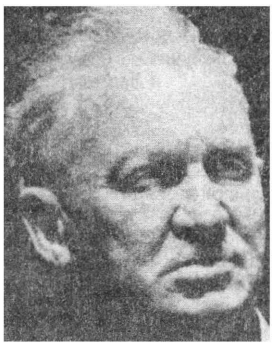
[3] В литературной критике серьезный разговор об истоках и роковых последствиях «соцреализации» нашей культуры идет уже более года. См. например: Сергеев Е. Несколько застарелых вопросов, Гангнус А. На руинах позитивной эстетики.— «Новый мир», 1988, № 9; Золотусский И. Крушение абстракций.— «Новый мир», 1989 № 1; Чудакова М. Формы и деформации литературного процесса.— «Юность», 1988, № 11.

Борис Слуцкий

Стихи о кино

Одно время — в конце 60-х годов — журнал «Искусство кино» начал было печатать стихи, имеющие отношение к кино. Помню «Неореализм» Д. Самойлова — стихотворение, так и не вошедшее ни в одну его книгу, стихи С. Куняева. Резонно было бы ожидать, что появятся и стихи Бориса Слуцкого, который в те годы был одним из авторов журнала. Однако этого не случилось — начинание быстро заглохло.

В предлагаемую ныне вниманию читателей подборку стихотворений покойного поэта вошли его стихи о кино, к которому он всегда относился с жадным интересом.



Звуковое кино

Когда кино заговорило,
Оно актерам рты открыло.
Устав от долгой немоты,
Они не закрывали рты.
То, уши зрителей калеча,
Они произносили речи.
То,
проявляя бурный нрав,
Орали реплики из драм.
Зачем же вы на нас орете?
И нарушаете покой?
Ведь мы о лохли на работе
От окриков и от пинков.
Нет голоса у черной тени,
Что мечется меж простыней.
Животных ниже
и растений
Бесплотная толпа теней.
Замрите, образы,
молчите,
Созданья наших ловких рук,
Молчанье навсегда включите,
Навеки выключите звук.

●

Странный фильм. Не скажешь,
бесталанный —
странный.
Смысла не найдешь в нем даже с лупой,
а не скажешь — глупый.

Не как на картине — на палитре
смешаны все краски,
и не разберешься без пол-литры
ни в завязке,
ни в развязке.

Разуверившись в киноприемах,
мастер, что отнюдь не промах,
обирает до потери чувства
смежные искусства.

Задыхаясь от самоуваженья,
критики ломают руки.
Зрители испытывают жженье
или тленье — скуки.

У творцов природная смекалка,
режиссерский опыт.
Очень жалко
слышать этот лепет, этот грохот.

●

...Полицейские в последних кадрах
За минуту до конца.

Это все за женщин и за карты,
Чтобы слушал маму и отца.

Всю-то жизнь ты не боялся бога
И плевал на суд.

Видишь — государственно и строго
Полицейские идут.

Кто не уважает коллектива
И не чтит закон,

Смотрит, как проходят детективы,
И подавлен он.

Этого мы никогда не видели,
Это все для западного зрителя.

●

За минуту, за две, даже за три
До конца кино
Все, кто был в огромном кинотеатре,
На ногах давно.

Все мы дружно ломимся на выход
И бежим вперед.
Никаких таких моральных выгод
Фильм не принесет.

Зал как будто ураганом выдут.
Выдут и продут,
И никто ни разу не увидит,
Как они идут.

Сколько мы в киношке ни сидим —
Видим грех. Отмщенья не глядим.

●

Какое утешение
здесь, в дальней стороне,
мельканье, мельтешение
теней на полотне.

Вы, тени вороные
на белом полотне,—
ах, до чего родные
на дальней стороне.

Весь город непохожий,
незнаемый, чужой,
но ангельскою кожей
экран перед душой.

Гляжу: московская зима,
московский ясный день,
как будто бы Москва сама
отбрасывает тень.

●

Давайте устроим в жизни замедленное кино,
медлительное, неторопливое,
чтоб если путешествовать — сидеть под каждой оливою,
давайте не торопиться, как делали это давно.

Давайте отвинтим стрелки секундные и минутные,
недаром их вовсе не было четыре века назад.
Давайте прочтем, дочитаем все сочинения нудные,
давайте возделывать сад.

Давайте, если у бабушки было семь сыновей,
заснимем отдельные фильмы,
про каждую жизнь по серии.
Давайте, если защелкает за соловьем соловей,
запомним: они не только талантливые, но серые.

Растянем все удовольствия и главное — бытие.
Задержимся на молодости, на зрелости и на старости.
И если в самом деле каждому — свое,
пусть каждый свое получит — без спешки и без усталости.

●

Июнь был зноен. Январь был зябок.
Бетон был прочен. Песок был зыбок.
Порядок был. Большой порядок.

С утра вставали на работу.
Потом «Веселые ребята»
в кино смотрели. Был порядок.

Он был в породах и парадах,
и в органах, и в аппаратах,
в пародиях — и то порядок.

Над кем не надо — не смеялись,
кого положено — боялись,
Порядок был — большой порядок.

Порядок поротых и гнутых,
в часах, секундах и минутах,
в годах — везде большой порядок.

Он длился б век и вечность длился,
но некий человек свалился,
и весь порядок — развалился.

Предисловие и публикация Юрия Болдырева

Американская панорама

Джеймс Ларднер

Не упустить момент

Перестройка в советском кино глазами американского журналиста

Совместные постановки — мечта многих советских режиссеров, но пока наш опыт неудачен. Это огромное желание найти партнеров на Западе и в то же время невозможность найти с ними общий язык хорошо уловил американский журналист Джеймс Ларднер в статье, отрывки из которой публикует журнал. Качественная копродукция может вырасти из темы, одинаково интересной и нашему, и западному зрителю; например, Карибский кризис или недавние трагические события в Чернобыле, в Армении, которые объединили людей разных стран в желании совершенно бескорыстно помочь пострадавшим людям.

Конечно, мы ищем западных партнеров прежде всего из-за собственной бедности, несовершенства производственной базы советского кинематографа: нет пленки, нет современной техники, невозможно сделать комбинированные съемки и т. д. Но сотрудничество с западными коллегами имеет и другую положительную сторону, ведь это общение расширяет наш кругозор.

Поэтому я считаю, что в будущем для нас копродукции будут такой же обычной формой сотрудничества, какой они давно являются для многих стран мира. Важно только найти такие формы совместной работы, которые будут благотворными и для кинематографа и для партнеров.

Кстати, Дэвид Паттнем, известнейший продюсер, один из героев статьи Ларднера, отмечал в одном из своих выступлений в Москве, что нам необходимо воспитать менеджеров, директоров картин, а для этого нужно посылать людей учиться кинопроизводству на Запад. Это на сегодняшний день один из важнейших видов сотрудничества с западными кинематографистами.

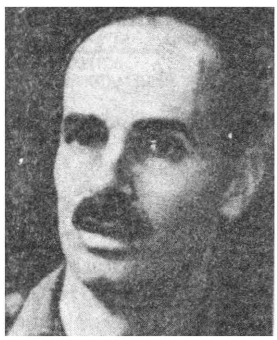
Но контакты, конечно, не могут быть односторонними. Ведь и мы Западу тоже интересны. У нас много идей, много талантов, фантазии, огромный творческий потенциал. И надо учитывать, что за границей сейчас гигантский интерес к нашей стране.

Правда, на пресс-конференции в Лондоне в октябре прошлого года Дэвид Паттнем объявил о пяти новых проектах, и ни один из них не связан с Советским Союзом. Почему? Не надо забывать, что с нами, с нашей бюрократией, с нашим стилем работы трудно иметь дело. И Паттнем, у которого каждая минута на счету, знает нам цену. Мы должны измениться во многом, чтобы серьезные люди стали с нами сотрудничать.

Что же касается статьи Джеймса Ларднера, она мне была интересна, потому что всегда любопытно на себя посмотреть со стороны, особенно когда встречаешь благожелательный и серьезный взгляд человека, который искренне хочет

понять незнакомую ему страну. Может быть, если бы у Ларднера было больше времени, он смог бы поглубже понять наши проблемы, но и за две недели он успел многое. Статья очень живая, в ней поражает тщательное воспроизведение встречи в Тбилиси, причем не только разговоров, но и настроений, характеров, оттенков атмосферы. Все это отличает американских журналистов от наших, которые считают такие моменты лишними подробностями, а эти «несущественные» подробности часто бывают существенней всего остального.

Элем Климов



В апреле 1986 года Союз кинематографистов СССР выбирал делегатов на предстоящий съезд кинематографистов СССР. Обычно руководство союза предлагало ровно столько кандидатов, сколько требовалось делегатов, а членам союза оставалось лишь одобрить список. Но на этот раз кто-то из рядовых членов союза воспользовался своим правом (которое существовало только теоретически) выдвинуть дополнительных кандидатов, так же поступил еще один, и еще один, и так продолжалось, пока список почти удвоился. Подсчет голосов, закончившийся к 4 часам утра, показал, что первый секретарь союза Лев Кулиджанов и его коллеги Сергей Бондарчук и Станислав Ростоцкий — три режиссера с давнишними связями в ЦК КПСС и Госкино — не вошли в состав делегатов, выбранных на съезд, а кроме того не прошли голосование $^{2}/_{3}$ кандидатов из первоначального списка.

Месяц спустя, когда V съезд кинематографистов начал работу в Кремле, старые руководители попытались завладеть ситуацией. Но делегаты освистали их и согнали с трибуны. Точно так же обошлись со всеми, кто пытался их защитить. Один из охранников, присутствовавших на съезде, сказал, что поведение кинематографистов больше подходило для публичного дома, чем для официального мероприятия в стенах Кремля.

Когда мятежники вышли к микрофону, некоторые из них говорили с невероятной резкостью о том, против чего они восстали.

В результате более половины членов правления союза было заменено. Пленум, состоявшийся после съезда, выбрал первым секретарем правления Элема Климова, который в своей речи провозгласил право кинематографистов на создание фильмов без вмешательства государства.

Восстание кинематографистов было сенсацией в интеллектуальной среде страны. Хотя сначала было не совсем ясно, как далеко позволят зайти новому руководству союза. Впрочем, через несколько недель на встрече с писателями Генеральный секретарь Михаил Горбачев одобрил кинематографистов. Шесть месяцев спустя он снял с поста руководителя Госкино Филиппа Ермаша, обойдясь без обычного выражения благодарности за хорошую службу, и назначил более либерального Александра Камшалова, который, кажется, остался доволен ролью, которую новые руководители союза намеревались отвести ему и его ведомству, ролью, предполагающей ограничение власти.

●

Прошлой зимой я приехал в Москву, чтобы выяснить, как же обстоят дела в советском кинематографе после удивительных событий 1986 года. Я приурочил свой визит к встрече советских и американских кинематографистов[1].

В первый день после нашего приезда мы посмотрели комедию «Забытая мелодия для флейты». После просмотра появился режиссер фильма Эльдар Рязанов, большой человек с двойным подбородком и с мрачным выражением лица. Успех его фильмов у зрителей так огромен, что американцы его назвали советским Спилбергом.

С почти детским волнением Рязанов объявил, что «Забытая мелодия для флейты» — первый фильм, который он сделал без поправок сверху. То же чувство удивления,

Фрагменты статьи, опубликованной в журнале «The New Yorker» 26 сентября 1988 года.

[1] См. об этом: «Искусство кино», 1988, № 9, с. 134—138.

к которому примешивались нотки вполне понятного цинизма, прозвучало во фразе бородатого режиссера, которого я встретил на ужине вечером в тот день: «Мы, кинематографисты, в авангарде перестройки и гласности. Как только Горбачев приказал народу двинуться вперед, первыми ринулись кинематографисты. Оглянувшись назад, мы сейчас видим, что все остались далеко позади». Он отпил глоток водки из бокала, который держал в руке во время разговора, и добавил: «Правда, если дела пойдут плохо, то и головы мы сложим первыми».

●

Элем Климов — высокий, худой, спокойный, красивый человек с глубоко посаженными глазами и с чувством моды, которое оценили бы на улицах Сохо или Трибеки. В свои 55 лет он производит впечатление человека, который только сейчас стал понимать, что уже немолод, и некоторые из его коллег говорили мне, что полтора года на посту главы Союза кинематографистов прибавили морщин на его лице. Надо отдать ему должное: беседу он вел очень откровенно, в полном соответствии с репутацией, которую за последнее время завоевала его страна как место, где на трудные вопросы отвечают прямо и без уловок.

«Многие говорят, что мы зашли слишком далеко»,— сказал мне Климов во время коктейля. Он сопровождал свои слова элегантными жестами, отчего беседа создавала впечатление почти хореографическое. «Вы вышли из-под власти Госкино,— говорят нам,— так зачем гнать волну?» Но наша цель — перестройка кинопромышленности.

Существует предположение, что переворот в Союзе кинематографистов произошел по тайному указанию Михаила Горбачева. Климов настаивает, что никаких тайных указаний не было. «Случилось то, что случилось, и мы не могли не воспользоваться мóментом, ведь никто не знал, представится ли еще такая возможность». Тем не менее Горбачев действительно обратился ко всем творческим союзам с призывом более активно участвовать в разоблачении недостатков советского общества.

Во время моего пребывания в Советском Союзе игровые картины, начатые при новом руководстве кинопромышленностью, только начинали появляться. В документальном же кино результаты были ощутимей, как я понял, просмотрев программу фрагментов из лент, которая была подготовлена специально для нашей встречи. В одном из фильмов ветеран войны в Афганистане описывал эту войну как «возможность войти в любой дом с автоматом и убивать». Другой рассказывал о судьбе коммуниста-функционера, который настолько устал от политики, что решил удалиться в Сибирь и стать отшельником. В третьем человек, который жил неподалеку от сталинского лагеря, вспоминал, как там казнили по сотне людей в день.

«Четыре года назад нас посадили бы в тюрьму за такие картины»,— сказал мне после просмотра в Доме кинематографистов сценарист документального кино Леонид Гуревич.

Теперь Госкино уже не является цензором, и право одобрить или отвергнуть фильм принадлежит руководству студии, которое состоит из творческих работников, членов Союза кинематографистов. Таким образом, по словам Климова, «творческие проблемы решаются самими художниками». Но они должны быть такими художниками, которые в состоянии решить, что приемлемо или неприемлемо с идеологической или политической точки зрения; к тому же они не должны быть столь наивными, чтобы партия снова пустила в ход машину цензуры. Один из сценаристов сказал, что в кино можно критиковать всех, кроме Горбачева или членов Политбюро.

В течение многих лет Госкино скупо раздавало фонды различным студиям в пропорциях, весьма приблизительно учитывающих их реальные доходы. Советские кинотеатры не всегда утруждали себя подсчетами количества билетов, проданных на тот или другой фильм. Если проект новой модели кинематографа, разработанный Союзом кинематографистов и Госкино, будет одобрен в инстанциях, уже через несколько лет каждая студия станет самостоятельным предприятием, причем, по словам Климова, «союз не даст студиям разориться». Это самый уязвимый момент новой реформы. По действовавшей доныне системе киностудии предоставляли своим сотрудникам всевозможные привилегии, включая квартиры, поликлиники, больницы, детские сады. Работник студии может также рассчитывать на более или менее постоянную работу в кино («Все получают работу на картине по очереди»,— сказал мне Климов голосом, в котором звучало осуждение такого порядка вещей.) Реформа же предполагает сокращение студийных коллективов и выведение за штат большинства кинематографистов. Но Советский Союз — общество, которое никогда не признавало нештатных сотрудников. «Если вы не в штате,— объяснил Климов,— милиция может вами заинтересовать-

ся и спросить: «А ты кто такой? Ты бездельник и бродяга!» Естественно, люди напуганы. Мы должны определить социальный статус тех, кто будет работать по договорам».

Реформаторам из Союза кинематографистов придает уверенность появившаяся надежда на то, что, во-первых, под влиянием рыночных сил студии начнут зарабатывать значительные суммы при продаже фильмов на Запад и, во-вторых (в чем уверенности меньше), что западные фирмы начнут вкладывать деньги в кинопроизводство в Советском Союзе. Говорят, что когда советские люди видят Америку в кино или по телевидению, они реагируют главным образом на материальные ценности, которые доступны рядовому американцу.

Когда же американский фильм смотрят советские режиссеры, их внимание устремлено прежде всего на техническую сторону дела: на камеры, системы звукозаписи, аппаратуру для спецэффектов и, наконец, пленку. Советской кинопленки, кроме того, что она безобразного качества, всегда не хватает, а во времена застоя ее особенно недоставало для картин, которые не считались «нужными». В то время как при съемке среднего голливудского фильма пленка расходуется 1:20, у советских кинематографистов это соотношение составляет 1:6.

Беспомощность старого руководства в решении вопросов, связанных с обновлением киноиндустрии,— одна из главных претензий, которая была ему предъявлена кинематографистами.

●

В октябре 1986 года Климов посетил Нью-Йорк, где состоялась американская премьера фильма «Иди и смотри». Там к нему обратился американский драматург и продюсер Марк Герзон, который выдвинул проект встречи советских и американских кинематографистов. Климов ухватился за эту идею и в числе девяти советских кинематографистов приехал на первую встречу, которая состоялась в Лос-Анджелесе в марте 1987 года[2]. Советская делегация воспользовалась представившейся возможностью познакомиться с Голливудом, и Климов уехал из Америки с чувством зависти к передовой американской технологии и уровню организации кинопроизводства. Вторая встреча, которая проходила в Москве во время моего визита, ставила более практические цели: способствовать совместным постановкам и другим формам сотрудничества.

Воскресным утром в большом конференц-зале Союза кинематографистов советские и американские кинематографисты собрались вместе, чтобы поговорить о преградах, которые лежат на пути к взаимному сотрудничеству. Марк Герзон попытался объяснить собравшимся, что он и его коллеги приехали в Советский Союз обсудить общие проблемы, а не заключать конкретные договора. Но, похоже, советские участники встречи его словам не вняли. Они-то как раз собирались говорить о конкретных сделках. Эльдар Рязанов, например, искал совета, как привлечь иностранный капитал для киноверсии «Трех сестер». Ему объяснили, что прежде всего надо найти англоязычного сценариста. Фильм советско-американского производства должен быть снят или на английском или же сразу на двух языках, поскольку западные партнеры обязательно захотят убедиться в том, что сценарист учитывает требования американского рынка.

«Вот здесь и начнутся конфликты,— подхватил Рязанов.— Для нас Чехов — культурная икона, в то время как американцы очень вольно обращаются с классиками. Когда я думаю о том, что американский сценарист сделает с пьесой Чехова, я сразу представляю негодование, с которым такой фильм встретят в Советском Союзе. А он еще может добавить сексуальные сцены».

Киргизский режиссер Толомуш Океев, человек с азиатскими чертами лица и явно бойцовским характером, рассказал о том, как он в Голливуде пытался получить финансовую поддержку для фильма о Чингисхане. Он был готов делать параллельно две версии — русскую и английскую, нанять несколько американских актеров азиатского происхождения и сотрудничать с американским сценаристом. «Я даже пошел на то, чтобы вставить в сценарий несколько американских клише,— сказал Океев,— потому что я беру пример с Горбачева и Рейгана — ни в чем не уступив, получить что бы то ни было невозможно». Но в ходе финансовых переговоров с одним из возможных голливудских партнеров Океев пришел к выводу, что его надувают. «Похоже, он принял меня за дурака,— сказал Океев.— Что могло его натолкнуть на такую мысль? Может, мое лицо?» При этих словах лицо его приняло выражение совершенной невинности, которое, правда, ненамного отличается от его обычного выражения. «Где

[2] См. об этом в статье Г. Демина «Инициатива» («Искусство кино» [illegible] 11—12).

гарантии, что деловые сделки будут заключаться по-джентльменски?

«В деловых переговорах вы должны твердо знать, чего вы хотите,— заметил Дэвид Паттнем,— а иначе вас изнасилуют»

Джеффри Берг, представляющий «Ай-Си-Эм», попытался обрисовать судьбу типичной советско-американской копродукции после того, как фильм снят и смонтирован. «Для того чтобы устроить премьеру фильма класса «А» в США, необходимо затратить по меньшей мере 4,5—5 миллионов долларов на рекламу по телевидению и в газетах, а также на печатание копий,— сказал он.— Прежде чем прокатчик решится на такие затраты, должна быть организована серия общественных просмотров. Зрителям раздают карточки с вопросами, которые анализируются специалистами по маркетингу. Вопросы примерно такие: «Понравился ли вам фильм? Порекомендуете вы его своим друзьям?» Хотя многие фильмы, которые успешно прошли на предварительных просмотрах, были впоследствии плохо приняты в кинотеатрах и наоборот, студии продолжают уделять большое внимание таким карточкам. Если итоги опроса не в пользу фильма, студия может потребовать от режиссера внести изменения в картину, чтобы ее улучшить. Для многих иностранных режиссеров такая система создает большие трудности».

Рязанов спросил у американцев, как они оценивают шансы на успех в прокате «Забытой мелодии для флейты». После просмотра американцы горячо хвалили картину, но теперь они были осторожнее, и ответ прозвучал довольно уклончиво. «Монтажный ритм вашей картины не соответствует ритму, к которому привыкли американские зрители»,— сказал Берг.

«Медленнее, чем они привыкли?» — спросил Рязанов.

Берг кивнул. «К тому же они не поймут многое из-за всяческих условностей и сновидений».

«Джеффри поднял важный вопрос, который волнует также и европейских кинематографистов,— сказал Паттнем.— Ритм американских фильмов более энергичен, чем ритм ваших картин. Мы имеем дело с юным зрителем.

●

... В первый вечер грузинский режиссер Лео Бакрадзе пригласил американскую делегацию к себе на обед. Как у большинства советских кинематографистов, в квартирах которых я побывал, у Бакрадзе есть телевизор с большим экраном и видео. Нас принимали в просторной столовой с двумя люстрами, которая также служит ему библиотекой. На полках кроме книг располагается коллекция ярких экзотических кукол, которые напоминают зрителей на балконе. За столом собралось 20 человек, но еды было куда больше, чем могли съесть гости,— икра, пирожки с мясом и многое другое, а также огромное количество водки, вина, пива и коньяка. Умеренное употребление спиртных напитков — часть программы Горбачева — пока еще не получило распространение среди кинематографистов. Бакрадзе вел программу вечера с помощью длинных тостов — шутливых, искусно построенных речей, по традиционному грузинскому обычаю прославляющих женщин, гостей и родителей каждого из присутствующих. Затем Толомуш Океев предложил тост за тот день, когда «мы освободимся от бремени понятий «капитализм» и «социализм», пояснив свою мысль словами: «Кому будут нужны различия, если в результате борьбы не останется ни земли, ни жизни?»

Американцы, конечно, тоже пытались произносить тосты, но им явно не хватало опыта. Только Паттнем не ударил лицом в грязь. «Мы на Западе принимаем как должное две вещи, о которых вы мечтаете, свободу и материальное благополучие. Но вы принимаете как должное то, о чем мечтаем мы,— чувство общности и чувство дружбы, которое вы проносите через всю жизнь. Мы, умеющие делать вид, что многое ставится на карту, на самом деле рискуем немногим, и потому приветствуем вас, поскольку вы не из тех, кто пускает пыль в глаза, когда действительно идет на риск».

●

К началу второй недели встречи место действия переместилось в Тбилиси, столицу Грузии.

Первый день из двухдневной поездки был посвящен осмотру достопримечательностей Тбилиси; а первый вечер — ужину в честь 55-летия Эльдара Шенгелая, который возглавляет Союз кинематографистов Грузии. Это был еще один потрясающий праздник с огромным количеством водки, грузинского вина, закусок и шашлыка, подававшегося на таких шампурах, с которыми Эрролу Флинну не было бы стыдно вступить в бой против Бэзила Рэтбоуна.

Только поздним утром следующего дня в Тбилиси американцам удалось приступить к делу — в зале местного отделения правления Союза кинематографистов состоялась

дискуссия. Резо Чхеидзе, глава грузинской киностудии «Грузия-фильм», похоже, рассматривал эту встречу как возможность перечислить многочисленные возможности, которые могла бы предложить Грузия американскому продюсеру. «У нас есть очень интересные режиссеры, актеры, операторы, художники, и все они к вашим услугам,— заявил он,— у нас есть горы. У нас уникальная архитектура. Мы можем снимать мюзиклы, мелодрамы, исторические картины. У нас богатая история. Я могу назвать тысячу разных тем для совместного производства».

Затем Чхеидзе уступил место у микрофона Георгию Шенгелая, младшему брату хозяина дома, в котором мы накануне провели вечер. Эльдар Шенгелая — добродушный, приятный в общении человек с коротко подстриженными вьющимися седыми волосами. У него постоянно такое выражение лица, словно он готов рассмеяться в любую минуту. Георгий был настроен более серьезно. Это красивый грузин с типичной грузинской внешностью, высоким лбом, густыми темными волосами и энергичным подбородком. Не представляет никакого труда понять с первого взгляда, кто из них двоих делает комедии, а кто снимает драмы.

Во время выступления Георгия Шенгелая стало ясно, что тон беседы меняется: что за теплотой и веселостью праздника предыдущего вечера скрывались определенное нетерпение и подозрение. Грузинские кинематографисты, по крайней мере некоторые из них, казалось, почувствовали, что из этой затеи с американцами ничего не выйдет. Все эти разговоры о совместных постановках, как заметил Шенгелая с нотками раздражения в голосе, пока не дали никаких результатов, и большинство контрактов, которые были заключены с иностранными фирмами, касались только сферы услуг, когда грузинские кинематографисты могли рассчитывать только лишь на то, что им заплатят за экзотику по сходной цене. «Если цель вашего визита действительно начать новый этап в наших отношениях, я бы хотел услышать конкретные предложения»,— сказал он. Затем он подробно остановился на собственном проекте экранизации повести Льва Толстого «Хаджи Мурат», с которым пытался запуститься с 1963 года. Он помахал старым пожелтевшим письмом с отказом Госкино. «Теперь я собираюсь вернуться к этому проекту. Я приготовил синопсис, который хочу вручить Паттнему».

«Я ощущаю сильное разочарование тех, кто присутствует в этом зале, а как кинематографист я хорошо знаю, что такое разочарование,— сказал в ответ Дэвид Паттнем,— поэтому я не буду терять время на пустые вежливые фразы, мы были очень вежливы друг с другом вчера вечером и, надеюсь, будем также вежливы и сегодня. То, что я скажу, может быть, жестоко, но это реальность. Грузины должны понять, что американские и английские сценаристы, режиссеры и продюсеры находятся в таком же отчаянном положении, как и вы, потому что им приходится преодолевать невероятные преграды, чтобы воплотить свои мечты в экранную реальность». Он пытался убедить собравшихся в зале кинематографистов, что американцы приехали в СССР отнюдь не для того, чтобы помочь осуществить творческие мечты на экране, не получив ничего взамен. Обе стороны должны попытаться сделать такие картины, которые воплотили бы в себе идеи как тех, так и других. «А сегодня утром мы должны определить конкретно, что вы хотите получить от копродукции и что вы готовы предложить».

«Первое разумное требование, которое предъявит вам западный сопродюсер,— это сделанная на высоком техническом уровне английская фонограмма, потому что на Западе фильмы с субтитрами продать невозможно,— сказал Паттнем.— Есть три способа справиться с этой проблемой. Поднатужьтесь и снимите фильм на английском языке, как это делают сейчас молодые французские кинематографисты. Или найдите на Западе опытных режиссеров — специалистов по диалогу, которым вы доверяете, и, не жалея сил и времени, снимайте фильм на двух языках; это хоть и сложно, но выполнимо. И, наконец, вы можете затратить деньги и время на очень сложный процесс дубляжа, который использует Бернардо Бертолуччи — англоязычная копия фильма «Двадцатый век» была так великолепно выполнена, что практически никто не мог заподозрить, что она была изначально снята на другом языке. Так или иначе, языковую проблему вам не обойти, ведь наши зрители, в отличие от итальянцев и французов, психологически не готовы к тому, чтобы смотреть картины с неряшливо выполненным дубляжом. Эта проблема потребует от вас пересмотра многих устоявшихся представлений. Совершенно неожиданно вы возлагаете на себя ответственность перед зрителями, которые абсолютно не похожи на тех, с кем вы очень просто находили общий язык. Чтобы наша инициатива дала результаты, вам надо преодолеть этот рубеж».

«Как только я попал в Советский Союз,— продолжал Паттнем,— я постоянно слышал

критику в адрес фильма «Очи черные».— Один режиссер презрительно отозвался о нем как об «интуристском варианте Чехова». Но грузинам не мешало бы знать, что на Западе эту картину считают замечательной. Я не знаю, многие ли из присутствующих в этом зале сегодня имели возможность смотреть собственные фильмы в кинотеатрах на Западе. Подозреваю, что весь ваш опыт заключается в том, что критики разбирают по косточкам ваши картины в вашей стране. Мне хорошо известно, как критические статьи критиков-соотечественников выбивают почву из-под ног режиссера в то время, как за рубежом фильм собирает миллионы зрителей. Поэтому я призываю вас проявить широту мышления, понять, что уступая в чем-то — а вам придется пойти на уступки, вы компенсируете свои потери тем, что приобретете взамен. Цель нашей поездки сюда — ввести вас в мировой кинематограф со всеми его преимуществами, но и со всеми его серьезными опасностями. Но не стоит делать даже первый шаг по этой дороге, если вы не готовы пойти на компромиссы и не готовы страдать, если это потребуется. В США есть такое выражение: «Бесплатных завтраков не бывает, за них всегда кто-то платит».

В аудитории началось сильное волнение, когда слова Паттнема были переведены, и я почувствовал, что идеи Паттнема не получили одобрения.

Георгию Шенгелая не терпелось возразить Паттнему: «То, что сказал нам Дэвид, очень интересно, но все это мы сами прекрасно знаем. Поэтому я еще раз спрашиваю, какова все-таки цель визита — познакомиться друг с другом или же решить практические вопросы?»

Дэвида Паттнема охватило желание объясниться: «Я согласен с тем, что некоторые из присутствующих в зале понимают стоящие перед ними проблемы и уже снимают совместные картины,— сказал он.— Но в англоязычном кинематографе вы терпите полное фиаско. Ваши фильмы, даже очень хорошие, видит горстка зрителей на кинофестивалях, в маленьком кинотеатре в Нью-Йорке, ну, может быть, небольшая группа людей в Сан-Франциско, но в Лос-Анджелесе их не видит никто. Это практически ничто, если говорить о влиянии на мировой кинематограф. Вы похожи на людей, которые собрались в маленькой комнате и говорят сами с собой. Может быть, вам нравится такое положение вещей, но я глубоко убежден, как и все, кто приехал сюда в составе нашей делегации, что кино может быть инструментом, с помощью которого можно изменить мир, что оно обладает гораздо большим потенциалом, чем преследование узкорегиональных или личных интересов. Нам нужно договориться о полном изменении культурной политики, которая сейчас находится в тупиковом состоянии. Мы здесь главным образом для того, чтобы, вернувшись домой, обратиться к огромной аудитории в США, на которую вы можете оказать огромное политическое и социальное влияние. Мы хотим найти способ покончить с ситуацией, при которой русские и грузинские картины показываются по американскому телевидению в три часа утра и продаются на видео только грузинским эмигрантам. Мы пытаемся создать всемирный кинематограф».

Пока говорил Паттнем, Резо Чхеидзе некоторое время сохранял молчание. Но его ответ прозвучал очень страстно. «Я совершенно согласен, что нельзя мириться с тем, что грузинские фильмы показываются в три часа утра,— начал он.— Но ваш,— как бы это сказать? — жестокий реализм меня разочаровывает. Когда мы говорим о нашей любви к американскому кино, мы не имеем в виду триллеры — пустые фильмы, которые собирают огромную аудиторию. Есть и другие направления в литературе и искусстве, которые мы знаем очень хорошо. Я присутствовал на коммерческих показах грузинских фильмов в США и наблюдал собственными глазами успех этих фильмов у американских зрителей. И я имею в виду вовсе не грузинских эмигрантов. Вы, кстати, заблуждаетесь: в Америке нет грузинских эмигрантов. Возможно, вы спутали нас с армянами». В зале раздался громкий смех. «На вашем месте,— продолжал Чхеидзе,— я бы отказался от всех этих приемов и банкетов ради того, чтобы посидеть в просмотровом зале и посмотреть пять-шесть грузинских картин, ведь вы совсем не знаете наше кино. Мы обеспечим вам бутерброды, черный кофе и все, что надо».

С этими словами он ушел сначала со сцены, а затем из зала. Паттнем, явно потрясенный, несколько секунд смотрел ему вслед. «Мы летели в вашу страну двадцать восемь часов совсем не для того, чтобы кого-то обидеть,— сказал он наконец.— Мы пытались в сжатые сроки помочь вам понять что-то очень важное. Кино в Советском Союзе — это прежде всего искусство, и все мы, здесь присутствующие, это понимаем, восхищаемся этим, завидуя вам. Кино на Западе —

это бизнес. Наша цель — попытаться совместить наш западный деловой подход к кино и ваш, чисто творческий. Пока мы этого не добьемся, ваши фильмы, если смотреть правде в глаза, будут продолжать оставаться на Западе невидимками. Даже «Покаяние» посмотрело в Америке, думаю, меньше ста тысяч человек. Я считаю, что вместо одного «Покаяния» в год, должны быть показаны пять картин, и их должны увидеть не 100 тысяч, а 10 миллионов людей. Хотя если вы этого не хотите или не готовы пойти навстречу, тогда все, что мы пытаемся сделать,— бесполезно».

... Участники встречи разошлись, ни в чем не убедив друг друга, но вскоре многие из них опять собрались вместе на обед в ресторане Союза кинематографистов. Улучив момент, я сел рядом с Георгием Шенгелая и спросил его о «Хаджи Мурате» и почему идея экранизировать повесть была отвергнута Госкино в 1963 году.

«Потому что в сюжете содержится конфликт между христианами и мусульманами,— сказал он.— Им не хотелось видеть на экране историю, в которой русские причиняли неприятности мусульманам, даже если эта история и происходила сто лет назад».

По мнению Георгия Шенгелая, «Хаджи Мурат» мог бы стать идеальным проектом для совместной постановки, учитывая имя Толстого, актуальность темы (исламский фундаментализм и «сильные державы, которые угнетают маленькие народы») и очарование Кавказа, где развивались события этой повести. «Я даже не исключаю возможность, что одну из главных ролей будет играть американский актер,— сказал он.— Мне кажется, у Роберта Де Ниро восточные черты лица»

Линдсей Смит, продюсер-документалист, которая работала над фильмом о советско-американских стереотипах, высказала соображение о перспективах «Хаджи Мурата» как копродукции. «В Голливуде к историческим драмам относятся плохо,— сказала она.— Самый лучший шанс для вашего проекта сейчас — это сделать телевизионный сериал из нескольких частей, как «Петр Великий». Шенгелая поморщился, причем я не понял, почему: от упоминания ли о телевидении или же о «Петре Великом». «Если же вы хотите делать игровой фильм,— продолжала Линдсей,— то любая студия сейчас ищет сюжет из современной советской действительности, который мог бы стать основой фильма действия. Если бы у вас такой сюжет был, я бы вам его пристроила уже завтра».

Но через несколько минут, когда Шенгелая изложил свои планы Паттнему, сидящему за соседним столом, реакция собеседника устроила его больше.

«Сколько у вас главных героев?» — спросил Паттнем.

«Не так уж много,— ответил Шенгелая.— Кроме Хаджи Мурата, имам и царь Николай. Это три главных героя, причем Николая не обязательно должен играть русский актер, потому что многие наши цари не были русскими».

«Вы готовы доверить кому-нибудь другому изменить темп вашей англоязычной версии?» — спросил Паттнем.

«Думаю, что да»,— сказал Шенгелая.

«Этот проект мы можем обсудить»,— сказал Паттнем.

Вечером, в то время как большинство американцев пошли на концерт народного танца, Шенгелая, Паттнем и несколько американских участников встречи сидели в просмотровом зале студии «Грузия-фильм» и смотрели фильм Георгия Шенгелая «Путешествие молодого композитора». По настроению это мрачная пессимистическая картина, похожая на своего автора. Некоторые из присутствовавших на просмотре американцев боролись со сном, а один, устав от борьбы, уснул, несмотря на то что режиссер сидел через несколько кресел от него. Но Дэвид Паттнем просидел весь фильм, напряженно подавшись вперед к экрану, и, когда просмотр был окончен, он сразу нашел нужные слова. «Это — поэзия,— сказал он Георгию, в восхищении всплеснув руками.— Вы знаете, за что я ценю советские, венгерские и чешские фильмы? За использование метафор. Будет очень обидно, если гласность станет причиной того, что советское кино потеряет это редкое качество, если все будет говориться прямым текстом».

●

«Сначала русские рассказывали нам, как надо снимать фильмы. Теперь приезжают американцы и говорят нам, как надо снимать фильмы». В такой шутливой форме выразил реакцию грузинских кинематографистов на совет Дэвида Паттнема московский режиссер Павел Чухрай.

«В Грузии есть гениальный молодой режиссер,— говорил нам Павел у себя дома, где они с женой устроили ужин для некоторых членов американской делегации.— Всю свою жизнь он был боксером и хулиганом и вдруг в тридцать два года сделал великолепный фильм. Я с ним вчера разговаривал, и он сказал мне: Дэвид Паттнем,

возможно, прав в своих рекомендациях, но если мы будем делать фильмы так, как он говорит, мы пожертвуем главным — мы перестанем чувствовать себя мужчинами, а тогда, может быть, и вообще ни к чему снимать фильмы».

«Я понимаю,— сказал Паттнем,— но тогда они будут делать фильмы только для самих себя. Когда я читаю лекции по кино, я говорю о двух типах фильмов: фильмы «или» и фильмы «и». Фильмы «или» могут быть или коммерческими, или высокохудожественными. В Великобритании в течение долгих лет мы считали истиной совершенно ложную идею о том, что фильм может быть или тем, или другим, что мы должны снимать или плохие развлекательные «американские» фильмы, или серьезные псевдобергмановские картины. Мы начали выпускать крайне слабые копии американских фильмов — мы их называли «фильмами с Атлантики». Боюсь, что советские кинематографисты попадут в такую же ловушку, если будут пытаться, последовав американскому примеру, создать кинопромышленность, полностью подчиненную диктату рынка. Но можно выбрать золотую середину между изоляционизмом мировых кинематографий и таким положением, когда мировое кино подчинено американским развлекательным образцам. Если вы хотите знать, что представляет из себя американская кинопромышленность...—тут Паттнем достал из кармана небольшую брошюру.— Элем Климов превосходно описал ваше кино. Но его слова совершенно точно характеризуют и голливудский кинематограф». Паттнем начал читать вслух текст из брошюры: «Фильмы все чаще стали угождать обывательским вкусам определенной части кинозрителей, тем самым способствуя укреплению пагубных тенденций в обществе. Социальные и гражданские принципы, которые отличали картины 50-х и 60-х годов, постепенно вырождались, и в результате многочисленных метаморфоз появились «нужные» фильмы. В кино пришла целая когорта кинематографистов, а точнее говоря, хитрых дельцов от кинематографа, готовых снимать все, их фильмы стали получать награды, принимались без проволочек, и им хорошо платили. Отсюда коррупция, кумовство, раболепие перед начальством и другие отрицательные явления». Он поднял глаза от текста: «Это точное описание Голливуда!»[3]

«Это нас сближает»,— сказал Чухрай.

«Я был на Московском кинофестивале,— продолжал Паттнем,— и давал интервью журналу «Верайэти», в котором я перечислил семь проектов студии «Коламбиа» в Восточной Европе. В то время у нас в работе было около 160 проектов. Позже я слышал, что один из директоров «Кока-колы» обвинил меня в том, что я заключаю договора с людьми, имена которых никто не может произнести. Он сказал мне, что пошутил, но я в этом не уверен... Я думаю, что это было одной из причин моих неприятностей в «Коламбиа». «Хозяевам» стало казаться, что я занимаюсь чем-то, чего они не понимают, что сильно отличается от их представлений о кино. Мне неприятно говорить это, но в массе американская публика запрограммирована на неприятие иностранного кино. Например, сюжет, который ты мне дал... (Чухрай написал и вручил Паттнему за несколько дней до этого фантастическую историю об американце типа Рембо, который попадает в авиационную катастрофу над советской территорией и добирается до Москвы, притворяясь немым.) Это как раз то, за что американские студии никогда не возьмутся. Такой проект невозможно продать американской компании, потому что система, существующая на американской студии, не строится на вере в творческие способности режиссера. В Голливуде ваш проект на фильм должен начинаться с кинозвезды, а не с вас как режиссера. Если бы вы сделали главным героем англичанина, я бы нашел фирму в Англии, которая могла бы заинтересоваться этим проектом. На фирме посмотрели бы ваши режиссерские работы и решили бы, стоит ли вам доверять постановку.

Позволь мне признаться тебе кое в чем,— продолжал Паттнем.— Я себя так хорошо чувствую в твоем доме в Москве потому, что я вырос в эпоху, когда фильмы делались такими людьми, как Росселлини, как Уайлер, как Циннеман, как твой отец,— режиссерами, которые рассказывали о самом лучшем в человеке, о его духовности. Фильмы, которые я люблю, должны заставлять человека думать, но одновременно содержать элемент развлекательности. Я презираю художников, которые обращаются к маленькой группе людей. Они недооценивают возможности кино как мощного средства общения. Кино способно сделать больше для мира на земле, для экологии, для расширения интеллектуальных горизонтов людей, чем просто для меня или тебя в отдельности. Я думаю, в течение следующих двадцати лет роль кине-

[3] Речь идет об издании АПН: Klimov E. The Cinema Must Be Honest In Everything. Moscow. Novosti Press Agency Publishing House, 1987.

матографистов будет заключаться в том, чтобы использовать кино как средство массовой информации. Кино должно выполнить задачу объединения, а не разобщения людей, и роль нашего поколения в том, чтобы помочь ему с этой задачей справиться. И если от нас потребуется ограничить себя как художников и взять на себя роль распространителей знаний и идей, то мы должны с этим смириться».

Чухрай очень внимательно слушал Паттнема, когда тот говорил по-английски, хотя не понимал ни слова, а затем также внимательно выслушал перевод. «Давай будем откровенны,— сказал он.— Представь себе, что в древнем мире талантливому поэту дали задание написать «Илиаду». Ничего бы не получилось. Вышла бы пародия. Когда работали Уайлер и Росселлини, существовали определенные условия, которые позволили создать те фильмы, которые они сделали. В 60-е годы на сцену вышел Антониони, чьи картины я терпеть не могу, но которые абсолютно точно выразили свое время».

«Я хочу рассказать тебе о «Полях смерти»,— сказал Паттнем.— Первый вариант шел три часа. Он был великолепным. Он передавал всю сложность ситуации, когда в Камбодже появились вьетнамцы, изменения, которые произошли накануне. Когда мы показали этот трехчасовой вариант в зале на триста зрителей, фильм показался им перенасыщенным информацией. За час до конца сеанса из зала ушло сто восемьдесят человек. Мы с режиссером оказались перед выбором: либо оставить фильм таким прекрасным, каким он был,— но тогда бы его никто не стал смотреть, либо сделать некоторые купюры. Решение наше далось нам мучительно, но мы решили вырезать некоторые куски, сократив фильм сначала с 3 часов до 2 часов 45 минут, затем до 2 часов 30 минут, и в конце концов, когда фильм вышел на экраны, он шел, кажется, 2 часа 19 минут. Только тогда мы убедились, что публика в состоянии воспринимать фильм».

«У нас не существует предварительных показов на публике,— сказал Чухрай.— Часто, когда я вижу свой фильм на экране, я понимаю, что мне надо было сделать сокращения, но это случается уже слишком поздно. Я думаю, такие предварительные показы принесли бы пользу советским картинам».

«Поверьте, вы испытываете чувство удовлетворения после того, как вы прошли эту ужасную процедуру предварительного показа,— сказал Паттнем.— В течение девяти месяцев я колесил по Японии, Европе, Австралии и смотрел «Поля смерти» в битком забитых залах. Я доволен составом аудитории. Например, в Японии в кинотеатре было много молодежи, которая никогда бы не досидела до конца фильма, если бы он шел три часа».

«Возможно, это чисто русский аристократический образ мыслей,— ответил сидевший за столом друг Чухрая драматург Григорий Гозин[4],— но у русского искусства в крови пренебрежительное отношение к деньгам. Пастернак писал: «Быть знаменитым некрасиво». Желание доставить удовольствие вполне естественно, но художник должен быть немного аристократом».

«А мне кажется, вы зря вините себя в аристократическом образе мыслей,— сказал Паттнем.— Возможно, это просто реакция на пролетарское искусство, которое вам навязывали пятьдесят лет. В обществе, где искусство находится под давлением, когда говорится, что оно должно служить народу, совершенно естественно для художника защищать свои художественные принципы».

●

...Было почти два часа ночи, когда кто-то предложил отправиться спать. Чухрай настоял на том, чтобы отвезти нас в гостиницу, и когда мы все с трудом поместились в его машине, он рассказал нам шутку как пример своего понимания разницы между английским и американским юмором. Это был анекдот о двух парашютистах: первый прыгает, и его парашют раскрывается вовремя, парашют второго не срабатывает, и, когда он проносится мимо первого парашютиста, тот успевает обхватить его руками.

«Благодарю вас!» — восклицает второй парашютист.

«Кембридж?» — спрашивает первый.

«Оксфорд»,— отвечает второй.

«Ах, Оксфорд? Тогда извините, сэр»,— говорит первый и разжимает свои объятия, человек падает на землю и разбивается»

Хотя наша реакция не оправдала ожиданий Чухрая, мы подъехали к гостинице в веселом настроении. (Жили мы в «Украине» — громаде в сталинско-готическом стиле.) На улице было около десяти градусов мороза, и поэтому мы быстро попрощались и направились к входу в гостиницу.

Чухрай окликнул Паттнема по-английски: «Ах, Оксфорд? Тогда извините, сэр»,— и исчез в темноте.

Перевела Р. Фомина

[4] Ошибка автора. Имеется в виду драматург Григорий Горин (ред.).

М. Брашинский

Реджиокацци

Годфри Реджио

Американец Годфри Реджио — человек исполинского роста с непринужденной значительностью в движениях, открытым и хитрым взглядом, глубоким голосом и речью прирожденного рассказчика. Не зная, как он работает, носясь между двумя съемочными группами в разных концах планеты, можно подумать, что вся его энергия направлена вовнутрь. И не узнав его редкой общительности, при виде этой вечно высящейся надо всеми фигуры легко решить, что он крайне замкнут и одинок.

Работал с малолетними преступниками и неимущими больными, боролся против произвола полиции и войны во Вьетнаме. Мятежник по призванию, он шестнадцать лет назад основал коммуну — объединение социальное, политическое, философское и художественное. Рядом с музыкантами, писателями, учеными, чья единственная прибыль — творческий самоконтроль, Реджио создает свои фильмы.

●

Г. Реджио. Я пытаюсь создать монокультуру — культуру одной цели, одного пути. Мы живем, паразитируя на средствах массовой информации, постоянно их пережевываем, а они пережевывают нас. Все мои силы направлены на разоблачение этого механизма и выработку *контрязыка* культуры. Я воюю с огнем огнем же. Я действую изнутри, и кино для меня — наиболее приемлемый инструмент. Специального кинообразования я не имею и счастлив: иначе снимал бы стандартные фильмы...

●

Если бы космическим пришельцам по прибытии показали фильмы Реджио, стоило бы подумать о средствах их задержания при попытке к бегству. Пугающие ритмы и неправдоподобный угол авторского зрения говорят о том, что автор явно пренебрегает «теорией отражения», хоть и предъявляет нам документы. Мир Реджио — это осколки реальности, помещенные в раскаленное от напряжения духовное поле.

●

Г. Реджио. Большинство фильмов попадает в плен сюжета и почти все — спеленаты заданной формой, что, на мой взгляд, вовсе не обязательно. Я ищу кино, которое, вместо того чтобы повествовать о чем бы то ни было, предлагало бы некий бытийный *опыт*. Опыт необыкновенно активен: он может воз-

действовать на мировоззрение, на структуру личности. В этом я вижу магическое свойство кинематографа.

●

Как настоящий новатор, Реджио — архаист, ибо что может быть новее, чем начать с нуля. Строго говоря, это сугубо модернистская коллизия: порвав с традиционностью, ничего другого не остается, как вернуться к пратрадиции, к невоплощенности хаоса, к чистоте примитива. В живописи — к линии до перспективы и цветовому пятну. В музыке — к звуковой плазме, к паузе, если не к тишине. В кинематографе — ко времени и к пространству как теме и переживанию.

Ход сам по себе ритуален, а потому ритуально и такое искусство, ибо находит в ритуале — в «нуле», в истоке — прообраз культуры и языка.

Ритуал, в сущности, и есть не что иное, как овладение Временем. Пересотворенное время бросает вызов времени реальному, оспаривая его власть над токами жизни. Время покоряется Движению. Поэтому фильмы Реджио — и первый, «Коянискацци» («Суматошная жизнь»), и второй, на сегодня последний, «Поуакацци» («Магия жизни») — это чистое (не вопреки содержанию, а само — содержание), очищенное движение. И движение вечное. Во всех его видах и направлениях. Движение тел в пространстве и движение самого пространства. Движение невидимого. И недвижимого. Движение внутри кадра. Движение кадра. Движение камеры. Монтаж.

В противоположность «Коянискацци», чей монтажный ритм был смоделирован по принципу энцефалограммы — от сонной разрядки к учащенности пульса, «Поуакацци» строится как сочленение длительностей. Струйки людей текут по золотым рудникам. Оплывают, как воском, толпой палимые солнцем города. В фантастическом танце парят индейцы. Фильмом правят ритмы рапида, возводящего движение к ритуальному Жесту.

●

Г. Реджио. Разряжением действия я пытаюсь воссоздать течение времени: замедленное движение, разлагая каждое мгновение, как бы заново творит его.

●

Миру жеста и магии ритма не нужны слова. Этот мир бессловесен, у него своя Речь.

●

Г. Реджио. Слова склонны не объединять, а разобщать. Я не хочу сказать, что это им внутренне присуще, но в наше время слово стало технологией. А технологизируясь, замыкаясь в культурные рамки, язык ушел от своего прямого предназначения. Поэтому я отказался от текста и в поисках более глубокой формы коммуникации обрел *музыку* как *язык*.

●

Музыка Филиппа Гласса действует на тебя, как сверчок во время бессонницы, но если ее и можно назвать монотонной, то это завораживающая монотонность обрядовой пляски или «Харе Кришна». Эта музыка может быть величественной и простодушной, чувственной и даже психологичной, и вот почему. Оснащенный историческим опытом, Гласс делает решительную попытку слить чистый ритм ритуала с нашим нынешним опытом и представлением о гармонии. Это не поблажка публике, но приобщение — тоже своеобразный ритуал.

Подобно тому, как магия не только бессмысленна, но и бесплотна без медиума, обрядовая музыка Гласса достигает конечного осуществления в киноизображении. Мало сказать, что эта музыка пространственная — в ней заключена метафизика пространства звука.

●

Г. Реджио. Уже сам отказ от словесного текста уравнивает музыку с изображением. Изображение должно быть беременно музыкой и наоборот. Их отношения сущностны, то есть сущностны именно их отношения. В каком-то смысле это принцип фильмов Эйзенштейна — Прокофьева. Моя работа с композитором, начинаясь с замысла фильма (Филипп Гласс, автор музыки к обеим картинам, значился в титрах и «консультантом по драматургии». — *М. Б.*), не прерывается ни на одной из последующих стадий. Природа моего кино поэтому — не диалектична, а *триалектична*. Триалектикой я называю единство изображения, музыки и наблюдателя. Смысл, который ты извлекаешь из образа, необязательно закладывался в него. Но это не значит, что его в образе нет. Моя цель — спровоцировать в твоем сознании то, что в нем спрятано. Так, например, в моем изначальном замысле было вскрыть глобальный конфликт общества и труда, однако я прекрасно сознаю, что это не исчерпывающее содержание.

●

Мир, состоящий из мельчайших клеток, по Реджио, сам гигантская живая клетка. Он течет и изменяется, превращается и перевоплощается, и двойная экспозиция — лишь простейший пример его постоянного непостоянства. Такая философия мира явно ориентирована на древневосточную мудрость и мирознание. Взгляд на мир первобытен, как ритуал, а ритуал не моложе самого мира. Как настоящий язычник, Реджио несет перед собой своего идола, зачиная «Поуакацци» планом многоликого бога, глядящего на все стороны света разом и единого, как жизнь и смерть, ночь и день.

Ритуальный круг замыкается, когда идея мирового синкретизма и тяга к истокам киноязыка начинают искать поддержку в самой натуре «Поуакацци» — в реальности изначальной, в природе незамутненной, где синкретична сама жизнь, а ритуал равен быту. Поэтому Реджио так любит снимать «третий мир», то есть культуры, которые в наименьшей степени ушли от себя и дышат традицией, как кислородом.

●

Г. Реджио. Конечно, мы снимали жизнь Южного полушария не случайно. Если отказаться от этнографического, антропологического или политико-репортажного ракурса, там можно увидеть мир во всей его симультанности.

Я задумал трилогию. Первый фильм — «Коянискацци» — концентрировал внимание на индустриальном обществе. Предмет «Поуакацци» иной. Я не признаю термина «третий мир», потому что он означает «неразвитость». Этот мир неразвит только с «высоты» империалистического стандарта. На самом деле он могуч и наивен, его культуры богаче и глубже тех, что его опекают. Названия моих фильмов — из лексикона индейцев племени хопи, старейшего в обеих Америках. Эти люди жили здесь тысячи и тысячи лет. То, что мы называем нормальным, они называют абсурдным; то, что мы считаем разумным, кажется им безумным. Они обитают в другом социальном, философском, духовном измерении. Мне посчастливилось сблизиться с ними, водить дружбу с их шаманами, и я понял, что мы смотрим на мир очень похоже. Они говорят: оставь белого человека одного — ведь он собирается убить себя. Если повезет, он нас оставит в живых. Но им «не везет»: культуры, подобные этой, белый человек уничтожает соблазном индустриализации, модернизации, прогресса.

Идея была в том, чтобы через образы «прогресса» показать, как вероучения цивилизации совращают людей, живущих по шкале человеческих ценностей в другой половине мира. «Поуакацци» можно перевести и как «сущность бытия». Наша коллективная сущность — способ жизни — заключается в потреблении жизненных сил других народов для собственного выживания. Ибо наше кредо — централизация, магия же их жизни — в децентрализованных формах бытия. Когда страна централизуется, она теряет свободу и начинает жить другими ценностями, по сути своей негуманистическими. Но прогресс нуждается в централизации, а мы нуждаемся в прогрессе, значит, нужно разрушить систему их ценностей и соблазнить своей.

Последний фильм моей трилогии будет называться «Накойикацци». «Накойи» — значит «война», «кацци» — «жизнь», так что он будет о войне и мире. Историческое обозрение цивилизации в аспекте государственной власти. Мне важно проследить, как централизация неминуемо ведет к войне, независимо от деклараций правительства. Это еще один аргумент за децентрализацию общества. Если мы хотим действительно уничтожить войну, мы должны уничтожить силу, которая ее производит. В войне всегда есть «хорошие» и «плохие», «мы» и «они». Это бред. Когда приезжаешь сюда, видишь, что советские люди прекрасны. И люди моей страны прекрасны. Другими словами, как у вас есть своя индивидуальность, а у меня — своя, так и нации имеют свои автономные индивидуальности. Но конвейер государства выпускает людей без индивидуальности; они-то и есть автоматы насилия. Я убежден: агрессивность, воинственность присущи организованным массовым обществом, а не индивидуальностям. Это и будет предметом моего третьего фильма.

М. Шатерникова

Жив ли Кинг Конг?

В прошлом году Кинг Конгу исполнилось пятьдесят пять лет. В отличие от других знаменитых героев американской киномифологии — чудовища Франкенштейна, вампира Дракулы, Тарзана, которые пришли на экран из романов Мэри Шелли, Б. Стокера, Э. Берроуза, у гориллы-великана не было литературной родословной. Он сын кинематографа.

Для его рождения понадобилось, чтобы в 1931 году на помощь студии РКО, которой грозил финансовый крах, явился продюсер Дэвид Селзник (тот, что несколько лет спустя войдет в историю фильмом «Унесенные ветром»). Чтобы Селзник попросил режиссера и продюсера Мериана Купера (в прошлом летчика и путешественника) просмотреть, какие проекты из портфеля студии могли бы вытянуть ее из коммерческого провала. И чтобы Купер, отменив как кассово невыгодную работу над фильмом «Творение», оценил, однако, блестящий профессионализм мастера спецэффектов У. О'Брайена, уже год над этим «Творением» корпевшего, и предложил ему новую идею.

Уиллис О'Брайен был талантливым выдумщиком, одушевителем кукол, которых делал из губки, облекавшей стальные скелеты с шарнирными сочленениями. Он питал пристрастие к доисторическим существам, и уже сделавшие ему имя фильмы «Динозавр и Недостающее Звено», «Призрак Спящих гор», «Затерянный мир» (по А. Конан-Дойлю) кишели первобытными чудищами. Они же должны были действовать и в отмененном «Творении». Тщательно выполненные — в одном из его тиранозавров было 50 подвижных деталей,— они плавно двигались и впечатляюще дышали: под латексовой кожей вздувались воздушные пузыри. О'Брайен снимал своих любимцев методом мультипликации, по кадрику. На полминуты полезного метража — около 500 движений — уходило 10 часов работы.

Купер и его оператор Э. Шедсак в 20-е годы увлекались Востоком, сделали две известные документально-этнографические картины — «Трава» и «Чанг» — в Иране и Лаосе. Потом снимали натуру в Африке для игрового фильма «Четыре пера». После Африки Купер загорелся мыслью сделать что-нибудь о гориллах. О'Брайену это пришлось по душе. Отсюда экзотическое происхождение Кинг Конга, подогретое тогдашней модой на загадочный Восток — остров Череп, откуда он родом, поместили где-то возле Малайзии.

Сценарий должен был писать автор популярных приключенческих книжек Э. Уоллес, но его имя стоит в титрах лишь для рекламы. На самом деле все сочинили Дж. Крилмэн и Рут Роуз, жена Шедсака, на основе выдумки Купера. (Это ему привиделся Кинг Конг, хватающий лапой аэропланы на крыше Эмпайр Стейт Билдинга). Конечно, требовалась лишь канва, по которой был бы расшит плотный узор спецэффектов. И авторы ничтоже сумняшеся положились на известные мотивы мифов и сказок. Тут и зверь, требующий девушек в жертву (Минотавр, средневековый дракон, Медведь из славянского эпоса); и любовь, соединяющая чудище и жертву («Красавица и Чудовище», наш «Аленький цветочек»); и следы более поздних, романтических влияний — безнадежная страсть монстра, урода к красавице («Собор Парижской богоматери»), ведущая влюбленного к гибели. Именно на такой перипетии — тот, кто требовал жертв, сам обращается в жертву — и построен сюжет «Кинг Конга». Мотивы расположены внутри фабулы

«Кинг Конг» («King Kong»)
Автор сценария Лоренцо Сэмпл. Режиссер Джон Гиллермин. Оператор Ричард Клайн. Производство Дино Де Лаурентис — «Парамаунт» (США).
«Кинг Конг жив» («King Kong Lives»)
Авторы сценария Роланд Шасетт, Стивен Прессфилд. Режиссер Джон Гиллермин. Оператор Алек Миллз. Производство Дино Де Лаурентис (США).

как бы хронологически: вначале — самые древние, потом является их романтическое переосмысление, а к финалу фильм обретает еще и черты новейшего фантастико-приключенческого романа с его небоскребами, надземкой и аэропланами.

О'Брайен постарался на славу. Изобретательно выполненные куклы, макеты и декорации прекрасно сочетались с натурой и живыми актерами. Кинг Конг, в котором было всего полметра росту, производил впечатление колосса. Для крупных планов соорудили

«Кинг Конг»

его грандиозный бюст, обшитый медвежьими шкурами (внутри помещались три человека, управлявшие движениями свирепой физиономии), и знаменитую лапищу, в которой визжа билась актриса Фэй Рэй. Иногда страх Фэй на экране был не деланным — она боялась сорваться вниз, выскользнув из механических пальцев. Недавно вышедшие ее мемуары шутливо озаглавлены «On The Other Hand» — по-английски это значит не только «С другой стороны», но и «На другой руке». В историю кино актриса вознеслась на гигантской обезьяньей ладони. Не забыл О'Брайен и своих излюбленных ящеров — Кинг Конг бился с тиранозавром, спасал героиню из когтей птеродактиля.

Коммерческий расчет оправдался сверх ожиданий. Два года работы и 650 тысяч долларов не пропали даром. Великая депрессия — шел 1933 год — не только не подорвала, но усилила тягу публики к зрелищам. Реклама хвастливо сообщала: «Денег нет — и все же Нью-Йорк наскреб 89 931 доллар за 4 дня (2, 3, 4, 5), чтобы посмотреть «Кинг Конга» в кинотеатре «Радио Сити».

Затем выяснилось, что произошло кое-что и сверх коммерции. Честно вытянув студию из финансовых трудностей, гигантская горилла не канула в Лету, как динозавры из «Затерянного мира», а так и осталась жить в памяти и воображении зрителя. Финансовое предприятие оказалось произведением искусства — наивного, примитивного, популярного, развлекательного — но отмеченного магическим прикосновением поэзии. Бог знает, откуда взялась эта поэтичность — может быть, из детской, увлеченной серьезности, с которой рассказана вся история; из нашей вечной тяги к дальним странствиям в загадочные края; из неожиданного столкновения двух миров — Востока и Запада; и, наверное, из того чувства меры, с которым авторы даровали очеловеченность нелепому и свирепому «герою». Кинг Конг, погубленный любовью к красоте, до конца остается зверем, и, может быть, именно поэтому он так отчаянно трогателен. Недаром двенадцать лет назад Юрий Ханютин в своей прекрасной книге «Реальность фантастического мира» заключил размышления о «Кинг Конге» полуироничным, полусентиментальным восклицанием: «Жалко животное!»

Кассовый успех обрек Кинг Конга на воскрешение и скитания по экранам мира в раз-

ных ипостасях. Уже через год Купер, Шедсак и О'Брайен по горячим следам выпустили «Сына Конга» — более облегченное, комедийное продолжение оригинала. В 1949 году они же сделали фильм «Могучий Джо Янг», за который О'Брайен получил «Оскара» — здесь огромный зверь был воспитанником прелестной девушки, таскал на голове платформу, где за роялем сидела его покровительница (!), учинял погром в ночном клубе и спасал детей из горящего дома. Больше вернуться к своему творению им не удалось. В 1952 году Купер, получивший, в свою очередь, «Оскара» за первый панорамный фильм «Это синерама», хотел было возродить Конга в цвете и на широком экране, но покадровая съемка кукол тремя камерами оказалась невозможной. О'Брайен незадолго до смерти, в 1961 году, мечтал о «Кинг Конге против Франкенштейна», но не успел исполнить задуманное. В Японии в 60-е годы гориллу заставили сражаться с радиоактивным ящером Годзиллой, а потом с обезьяной-роботом, сотворенной по образу и подобию самого Конга. В 70-е годы в Англии уже не Кинг (король), а Куин (королева) Конг с пышным бюстом боролась за эмансипацию горилл женского пола и дарила благосклонностью юношу-хиппи по имени Рэй Фэй...

Но по-настоящему вернул Конга на экран продюсер, которому мировое кино обязано такими картинами, как «Горький рис» Де Сантиса, «Дорога», «Ночи Кабирии» и «Казанова» Феллини, «Война и мир» Видора, «Ватерлоо» Бондарчука, «Рэгтайм» Формана, — Дино Де Лаурентис, с начала 70-х годов обосновавшийся в США.

В 1975 году он выдержал юридическую битву со студией «Юниверсл», тоже претендовавшей на право производства «Кинг Конга», и победил. Этим решился и вопрос, какой именно фильм получит зритель. «Юниверсл» хотела оставить все в неприкосновенности, в том числе и время действия — 30-е годы. Де Лаурентис сохранил сюжет, оставил в титрах имена прежних сценаристов, но действие перенес в современность, а диалог и персонажей значительно изменил, дав им новые профессии и имена.

Картина делалась в либеральные времена, когда американский кинематограф был исполнен критического пафоса по отношению к обществу. И потому неудивительно, что в новом «Кинг Конге» руководителем экспедиции и главным злодеем, погибающим в финале под пятой чудовища, оказался представитель крупной нефтяной компании. Это он с самого начала хочет убить Конга, он отказывается послать людей на спасение похищенной девушки, и ему же, когда поиски нефти оказываются бесплодными, приходит кощунственная мысль взять гориллу в плен и нажиться, выставляя ее вместе с девушкой на потеху публике.

Второй «момент актуализации» был связан с «сексуальной революцией». Дело было не только в том, что очаровательная дебютантка — манекенщица Джессика Ланж (которая «с легкой руки» Кинг Конга стала теперь признанной кинозвездой) — предстала перед зрителями в гораздо более соблазнительных туалетах, чем ее предшественница Фэй Рэй, и не в том, что в диалоге упоминается нашумевший порнофильм «Глубокая глотка». В оригинальном «Кинг Конге», снимавшемся во времена господства строгого «кодекса Хейса», эротика еле угадывалась, подразумевалась, и это осторожное балансирование на грани дозволенного пошло только на пользу фильму. В новой картине все стало откровеннее, прямолинейнее, а оттого грубее и даже как бы несколько глупее. В знаменитой сцене оригинала Конг, держа девушку на ладони, озадаченно рассматривал ее и пытался раздеть, словно ребенок куклу. Новый Конг поддевает огромным пальцем и рвет бретельки на плече героини довольно опытным движением, а выражение его физиономии истолковывается, в общем, однозначно.

В картину было вложено много старания, а также в 20 раз больше денег, чем в прежнюю — 15 миллионов. Поскольку стало ясно, что за отведенные на съемки пять месяцев покадровым методом работать невозможно, решили соорудить пятнадцатиметровую модель гориллы. Но как следует двигаться громоздкое создание не сумело, и пришлось прибегнуть к банальному решению — на общем плане Кинг Конга сыграл одетый в шкуру человек. Впрочем все было исполнено вполне технически чисто.

Так Де Лаурентис вернул Кинг Конга новым поколениям зрителей. И все же ушло что-то неуловимое. Чуть-чуть добавилось рациональности, Конг стал более понятен и очеловечен — и слегка убавилось былого наивного волшебства. Ах, если бы Де Лаурентису удались две его попытки уговорить на «Кинг Конга» не кого иного, как... Феллини! А ведь Мастер склонялся к постановке этой, по его словам, «красивой психоаналитической сказки», но нелюбовь к работе за границей — увы! — пересилила. Феллини отказался дважды, но сам обругал себя за это дураком (что можно с сожалением узнать из недавно вышедшего у нас сборника «Феллини о Фел-

лини»). Постановка была поручена не магу и чародею, а крепкому, хорошему профессионалу Джону Гиллермину, незадолго до этого снявшему фильм катастроф «Ад в поднебесье» о пожаре небоскреба.

Десять лет спустя Де Лаурентис снова решил напомнить публике о Кинг Конге — но уже, конечно, радикально изменив сюжет. И какие же иные времена отразились в этой совсем, совсем «иной песне»!

Фильм стал зеркалом рейгановской Америки — гораздо более консервативной, благочинной, испытавшей сдвиг вправо, уже вовсе не так склонной к критицизму, как десятилетием раньше. От необузданности Кинг Конга мало что осталось. Страдалец возрожден к жизни добрыми учеными при помощи передовой медицинской техники, ему вставлено искусственное сердце размером с кабину лифта — и теперь он как бы на привязи у врачей, которые могут дистанционно управлять этим сердцем. Разумеется, у Конга есть враги — но это уже не корыстные дельцы, а кровожадные идиоты-военные: агрессивный, наступательный милитаризм выходит из моды во всем мире. Оставлена ему и любовь, но не к женщине — все-таки это очень неприлично! — а к прелестной рыженькой великанше его же роду-племени. Ее очень кстати обнаруживают в джунглях, и Конг вступает с ней во вполне добропорядочное содружество, а разлука с ней (по вине злодеев-военных) кое-как поддерживает развитие сюжета. В прошлом фильме от Кинг Конга спасались — здесь добрые люди спасают его; там от него бегали — здесь бегают по штату Джорджия за ним. На экране история, исполненная самых хороших, приличных чувств и намерений — о том, как надо любить и жалеть животных. Бедняга Конг все же погибает, но остается его новорожденный сынишка, которому те же милые люди купили где-то на Борнео за миллион долларов уютный заповедник, и он в финале блаженствует там с настрадавшейся мамой-вдовой. Все славно, все правильно, все назидательно и полезно для воспитания юношества. Но... какая уж там поэзия, какая «красивая психоаналитическая сказка»!

И все-таки Кинг Конг жив. Уж очень удачно его выдумали полвека назад. Думаю, что еще немалое число его потомков будут исполнять веления времени — скажем, бороться с террористами и осквернителями природной среды. Он, видимо, навсегда приручен, превращен в просто очень рослую обезьяну, утратил ореол тайны, угрозы, странности. Что ж, пусть поживет в одомашненном виде. При нынешней экологической ситуации спасибо и за то, что живой.

Синерама

США

Специальный выпуск

«Британский режиссер, который сумел сработаться с голливудской системой кинопроизводства, делая фильмы часто освежающе, а подчас удручающе непохожие на типично голливудский ассортимент». Так известный американский кинокритик Эндрю Хортон характеризует Элана Паркера, обладающего прочным местом в первой десятке режиссеров англоязычного киномира, но вместе с тем и снискавшего шумную репутацию бунтаря. Родившийся в 1944 году в семье лондонского рабочего, Паркер окончил колледж и стал одним из ведущих мастеров телерекламы, когда ему не было еще и двадцати. Вскоре от малобюджетных роликов и телешоу Паркер перешел к игровым телекартинам, а в 1976 году сделал свой первый художественный фильм «Багси Мэлоун» — весьма оригинальное кинозрелище, в котором сюжет «взрослого» гангстерского фильма разыгрывается детьми. Затем последовали имевший громкий успех «Полуночный побег» (1978), «Слава» (1980), «Стреляй в луну» (1982), «Стена» «Пинк Флойд» (1983) и «Берди» («Похожий на птицу», 1985), получивший на Каннском фестивале 1985 года Большую специальную премию жюри и ставший одной из самых ярких побед американского кино в текущем десятилетии. Последний на сегодняшний день фильм Паркера «Сердце Энджела» (1987, см. о нем «ИК», 1988, № 10) критик характеризует как вольную вариацию на тему Фауста, решенную в стиле детектива 50-х годов. От себя можем добавить, что картина особого успеха не имела, но и провалы для Паркера «программны»: он слишком полемичен, чтобы всегда побеждать.

Ниже приводятся фрагменты интервью с Эланом Паркером, опубликованного американским журналом «Синеаст».

— Считаете ли вы себя политическим режиссером?

— Я думаю, что режиссура слишком важная вещь, чтобы не быть в каком-то смысле политикой. Иногда она ею становится, иногда нет. В любом случае фильм всегда есть социальный комментарий к жизни нашего общества.

— Многие ваши фильмы дают повод упрекнуть вас в своеобразном феминизме: ведь речь в них идет о мужской несостоятельности и бессилии. Вы изображаете мужчин, изолированных от общества либо силой («Полуночный побег»; действие фильма происходит в турецкой тюрьме.— *Ред.*), либо свойствами собственной натуры («Берди»; герой фильма, контуженный на вьетнамской войне, попадает в психиатрическую клинику, вообразив себя птицей.— *Ред.*). И они не могут достичь согласия с женщинами. Что это, сознательная попытка отразить неполноценность жизни в таком патриархальном обществе, как наше?

— Хорошее наблюдение. Обоснованное. Но меня мало волнует, почему именно я делаю то, а не другое. Например, «Стреляй в луну» я снимал для своей жены, потому что в момент кризиса наших отношений она была раз в десять сильнее меня. Фильм был данью уважения сегодняшней хранительнице очага. Он рассказывал о женщине, которая отказалась от карьеры во имя семьи. И вместе с тем у меня нет уверенности, что до сих пор я делал те фильмы, которые должен был бы делать. Я был бы счастлив снять чудесную историю любовных отношений, находящихся на грани слома,— что-то наподобие картин Вуди Аллена.

— Еще один яростный фильм — «Стена». Хотя в большинстве лент вы проявляете чувство юмора и иронии, в неослабном гневе «Стены» юмора нет и следа.

— Да, на нынешний день это самый злой мой фильм. Пожалуй, чересчур злой. Сегодня он приводит меня в смущение. Это похоже на то, как в споре ты повышаешь голос, а потом жалеешь об этом. Я чувствую, что в «Стене» повышал голос в течение полутора часов.

Элан Паркер

— Трудно ли было делать фильм по альбому рок-группы?

— Сценарием была музыка. Мы всегда снимали под музыку, и я занимался, в общем, хореографией. Я усилил некоторые социальные акценты, касающиеся проблемы насилия спортивных и музыкальных фанатов, которое наблюдал, вернувшись в Англию.

— «Берди» необычен еще и потому, что так критичен по отношению к опыту вьетнамской войны. Сохранили ли вы позицию автора романа, по которому поставлен фильм?

— В книге действие происходило во время второй мировой войны, но я перенес его во Вьетнам. Вторая мировая принадлежит нашим отцам и дедам, а Вьетнам помним мы сами. Это приближает фильм к зрителю. Еще я хотел показать, насколько непопулярной была война во Вьетнаме. Мне кажется, «Берди» — наиболее совершенный из моих фильмов.

— Ощущаете ли вы, как ощущают это некоторые, что телевидение и видео снижают уровень восприятия сегодняшней публики?

— Не знаю. Кинозрители в Соединенных Штатах — наиболее значительная часть публики во всем мире. Трудность в том, что, снимая фильм, который ты хочешь сделать содержательным, ты одновре-

менно должен учитывать, что смотреть его — семнадцатилетним. Для студий доллар решает все. Сужу об этом безо всякого высокомерия, абсолютно объективно — здесь нет больше искусства кино как такового. Что от нас требуется, так это выкрасть наше искусство из рук тех людей в Голливуде, которых заботят лишь деньги. В то же время я не хочу делать фильмы для шести человек из синематеки. Представить, что миллионы людей идут посмотреть твою работу, потрясающе.

— Ваша линия в кино явно не совпадает с нынешними голливудскими тенденциями. Вам нравится напряжение, которое возникает между вашими фильмами и господствующей общественной атмосферой?

— Еще как! Люблю обострения, потому что они сопутствуют мне всегда. Я рос в бесконечных спорах со своими стариками. По мне, спорить истово, подчас яростно, не так уж плохо. Поэтому, возможно, так полемичны мои работы. Мне нравится наблюдать за реакцией, которую я вызываю. Я очень разочарован тем, что так много молодежи сегодня двинулось вправо, в то время как им бы в самый раз проявить левые убеждения. Если не в юности, то уже никогда.

Н. Орлеанов

●

Герой нового фильма Фрэнсиса Форда Копполы «Такер» — изобретатель Престон Такер, чьи автомобили в 50-е годы произвели настоящую революцию, в результате чего конкуренты сделали все возможное, чтобы вышвырнуть Такера из автомобильной индустрии. Собственную автомобильную фирму Престон Такер основал в 1946 году. Его автомобили с двигателями водяного охлаждения, дисковыми сцеплениями, фарами, которые поворачивались одновременно с передними колесами, завоевали высокую репутацию своей надежностью и красотой дизайна. Фирма Такера успела выпустить всего 50 автомобилей, когда в 1948 году не без давления детройтских гигантов изобретатель был обвинен Комиссией безопасности движения в нарушении закона о безопасности. После расследования Такер был оправдан, но фирму пришлось закрыть.

Неутомимый Такер не сломился и продолжал работать над новой моделью футуристического автомобиля «Кариока», который он собирался выпускать в Бразилии. Его планам не удалось осуществиться. Он умер в 1956 году в возрасте 53 лет.

Из 50 автомобилей, выпущенных фирмой Такера, сохранилось 45. Два из них принадлежат режиссеру фильма Копполе, два — продюсеру фильма Джорджу Лукасу, 18 «такеров» для съемок фильма были взяты напрокат в американском автомобильном клубе поклонников Такера (ТАКА), который существует уже 15 лет. Члены клуба оказали всяческую поддержку Копполе, надеясь, что его фильм поможет восстановить справедливость по отношению к талантливому, незаслуженно забытому изобретателю, ставшему жертвой конкурентной борьбы.

Конечно, Такер уже не может оценить их благородство, но живы его жена и дети, которым репутация Такера не безразлична.

Идея снять картину о Престоне Такере давно преследовала Копполу, но по разным причинам он никак не мог ее осуществить. Наконец, в 1985 году он предложил Джорджу Лукасу, своему давнему коллеге и другу, стать продюсером фильма. Лукас дал согласие немедленно, так как всегда испытывал интерес к судьбе и личности изобретателя.

В 1970 году Коппола и Лукас основали в Сан-Франциско кинокомпанию «Зоутроп», представлявшую альтернативу Голливуду. После невероятного успеха фильма «Американские граффити», режиссером которого был Лукас, а продюсером Коппола, Лукас оставил «Зоутроп» и основал свою собственную фирму «Лукасфильм». В 1982 году, когда

Фрэнсис Форд Коппола (слева) и Джордж Лукас

фирма Копполы разорилась и у него было 50 миллионов долларов долга, Лукас был на гребне успеха.

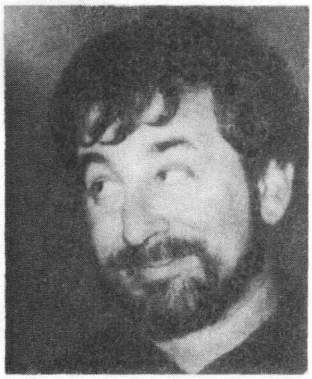
Американские рецензенты считают, что, снимая фильм о судьбе Престона Такера, Коппола снял фильм о себе. Как и Такер, он знал взлеты и падения, но никогда не терял надежды, всегда, даже после страшных ударов судьбы, находил в себе силы браться за новые рискованные идеи.

Ф. Райкова

●

23 сентября 1969 года Гарольд Ллойд, которого называют отцом американской кинокомедии, открыл семинар по мастерству для аспирантов Американского киноинститута (АФИ).

Спустя почти два десятилетия после первой лекции, прочитанной Ллойдом в АФИ, многие его ученики собрались, чтобы почтить память своего учителя и учредить фонд Га-



Стивен Спилберг

рольда Ллойда (1,1 млн. долларов), предназначенный для развития жанра кинокомедии, которому посвятил свою жизнь выдающийся актер. Чести провести первый семинар по мастерству, который будет носить имя Гарольда Ллойда, был удостоен Стивен Спилберг.

Обращаясь к аспирантам, Спилберг сказал: «Не слушайте пессимистов, которые предсказывают, что на смену киноискусству придут другие средства массовой информации. Я верю, что киноискусство будет существовать вечно. Это эстафета, которую мы передаем следующим поколениям. Кино — самая великая форма искусства XX века, и мы должны сделать все, чтобы кино принадлежало и XXI веку. Наша волна уже разбилась о берег. От вашего поколения будет зависеть судьба кино».

Ниже мы приводим выдержки из беседы Спилберга с аспирантами АФИ.

— Можно ли сказать, что вы совершенствовались в своей профессии со времени ваших первых фильмов, снятых в начале 70-х годов?

— Я думаю, с годами приходит не совершенство, а смелость, которую дает опыт. Я считаю, что некоторые из моих ранних картин лучше некоторых моих последних фильмов.

— Во время церемонии вручения вам награды Ирвина Талберга в прошлом году вы сказали, что слабое место в кинематографе — это сценарии. Вы были недовольны фильмами в последние годы?

— Я имел в виду будущее кинематографа. Во многом призыв улучшить качество сценариев был обращен к самому себе. Я хотел сказать: «Хватит снимать космические корабли, летающие шары и световые эффекты. Пора заняться людьми, попытаться услышать, что они говорят в тот момент, когда чувствуют эмоциональную потребность в общении друг с другом». Это совсем не означает, что надо отказаться от чудесных сценариев, по которым были сделаны многие фантастические фильмы. Просто мне стало казаться, что в последнее время мы все страдаем от засухи, хотя где-то есть вода, ее просто надо найти. Сегодня каждый, кто садится перед чистым листом бумаги, знает, как трудно придумать что-то оригинальное. Всякий раз, когда я что-то пишу, а потом вспоминаю, что похожее уже было использовано в кино, я немедленно выбрасываю написанное.

— Вам, может быть, особенно трудно, ведь вы видели так много фильмов?

— Многие мои друзья видели намного больше картин, чем я, например, Мартин Скорсезе, Питер Богданович. Ни один яуф не останется нетронутым, если рядом окажется Мартин Скорсезе. Он хватает пленку и начинает смотреть ее на свет, моргая, чтобы создать эффект движения. Конечно, я видел много фильмов, но плохо знаю немой период кинематографа, меня в основном интересуют ленты, сделанные с 1933 по 1953 год и с начала 70-х до наших дней.

— Что, по-вашему, должно лежать в основе драмы в хорошем фильме?

— Для меня хорошая драма — это ситуация, в которой главный герой теряет власть над своей судьбой и должен затем эту власть вновь обрести. Во всех моих картинах внешние силы находятся в конфликте с главным героем. Почти во всех фильмах Хичкока герой теряет власть над событиями уже в самом начале фильма. Затем он не только обретает контроль над событиями, но и направляет их. Эта тема проходит и через все мои фильмы.

— А где для вас проходит граница между драмой и мелодрамой?

— В моих фильмах все — мелодрама. Я не сделал ни одного не мелодраматического фильма. Мелодрама заложена в самой жизни. Мелодрама — это усиленная драма.

— Вы знаете, что ваши фильмы пользуются успехом во всем мире. Испытываете ли вы чувство социальной ответственности, когда работаете над фильмом?

— Знаете, я никогда никакой философии на этот счет не имел. Я всегда снимал такие фильмы, которые мне самому как зрителю было бы интересно смотреть. Это и есть моя главная философия. Я бы никогда не мог сказать: «Я думаю, эта картина сможет изменить общественное мнение в Америке». Хотя у меня есть друзья, которые хотят, чтобы все, что они делают, приносило позитивные изменения в обществе. Может быть, если бы я нашел тему, которая могла бы принести пользу всем, кто посмотрел фильм, я бы сделал телевизионный фильм, потому что телевидение — самое массовое средство информации. Представьте для сравнения: «Инопланетянин» — фильм, который собрал самое большое число зрителей за всю историю мирового кинематографа. Но очередные серии телесериала «Косби» каждые две недели смотрит такое же количество зрителей, какое «Инопланетянин» собрал за все время показа в США.

— Как вы относитесь к популярности своих фильмов?

— Мне до некоторой степени интересна природа этой популярности. Я не делал «Инопланетянина», «Близкие контакты третьей степени» или «Цвет пурпура» ради популярности. И я был удивлен не меньше других, когда успех превзошел все ожидания.

— Какие цели вы ставите перед собой сейчас?

— Не знаю. Не знаю, что буду снимать дальше. У меня нет такого проекта, о котором можно было бы мечтать. После «Инопланетянина» у меня вообще не было таких проектов. Поэтому я начал испытывать судьбу, пытаясь найти что-то. «Цвет пурпура» и «Империя солнца» находятся в русле этих поисков. Я как бы переосмысливаю сейчас все ценности, у меня уже был такой период после «Близк х контактов». Я был доволен «Челюстями» и «Близкими контактами», у меня было ощущение, что я не хотел больше делать фильмы. Мне тогда говорили; «Ты что, с ума сошел? Тебе еще нет и тридцати, а ты хочешь не работать несколько лет?» Старая философия страха. Если ты не будешь продолжать работать, о тебе забудут и ты никогда уже не сможешь получить работу. В то время, когда я задавал себе вопрос: «Что я действительно хочу сделать?»,— я снял «1941» и «Искателей потерянного ковчега». И только когда начал писать «Инопланетянина», я понял, что нашел то, что хотел.

— Собираетесь ли вы делать продолжение этой картины?

— Нет. Продолжения могут быть очень опасны для режиссера, потому что приходится идти на компромиссы.

— С годами ваши фильмы становятся все более дорогостоящими. Собираетесь ли вы делать фильмы, постановочно менее сложные?

— Я не согласен с вами. «Инопланетянин» и «Цвет пурпура» стоили не так дорого. Просто из-за инфляции растет стоимость производства. Фильм «Челюсти» в 1974 году стоил 8 млн. долларов при 155 съемочных днях. Если бы я снимал его сегодня, он стоил бы 40 млн. долларов. Через десять лет такие фильмы, как «Империя зла», с их постановочными эффектами будут выглядеть динозаврами. Может быть, это и к лучшему, потому что заставит нас вернуться к живым полнокровным героям, к источнику всех великих сюжетов — человеческой душе с ее страданиями и радостями. Давайте вернемся назад, чтобы выяснить, кто мы такие.

Р. Климентьева

●

Луиза Вероника Чикконе, известная под сценическим псевдонимом Мадонна,— самая эксцентричная и постоянно меняющаяся поп-звезда 80-х годов. Недавно, в канун своего тридцатилетия она опять изменила свой облик. Четыре месяца певица и актриса выступала на сцене Бродвейского театра в комедии Дэвида Меймета «Погоняй свой плуг».

Прежний образ сильной, чувственной и агрессивной женщины сменился иным амплуа, теперь ее героиня — мягкое, кроткое и внушающее спокойствие существо, да и сама певица меньше напоминает диву и, по словам журналистов, больше контролирует свою жизнь и свои поступки.

Настоятельную потребность перехода в новое творческое качество Мадонна, по ее признанию, чувствовала давно. Помогла ей пьеса Меймета (лауреата Пулитцеровской премии 1984 года), в которой она создает неоромантическую версию современной Мерилин Монро.

Более чем когда-либо прежде Мадонна исполнена решимости стать известной киноактрисой. Не обращая внимания на не слишком лестные суждения критиков о ролях, сыгранных ею в фильмах «Тщетные поиски Сьюзан», «Шанхайский сюрприз» и «Кто эта девушка», она продолжает утверждать, что ее цель — «быть великой актрисой, о которой когда-нибудь вспомнят, что она к тому же еще сочиняла и пела рок».

Может быть, эта возможность будет предоставлена ей Оливером Стоуном («Взвод» и «Уолл-стрит»), который приступает к экранизации нашумевшего бродвейского мюзикла «Эвита». В прессе были сообщения, что режиссер предложил Мадонне главную роль — жены аргентинского диктатора Перона Марии Эвы Дуарте, которую все называли Эвита.

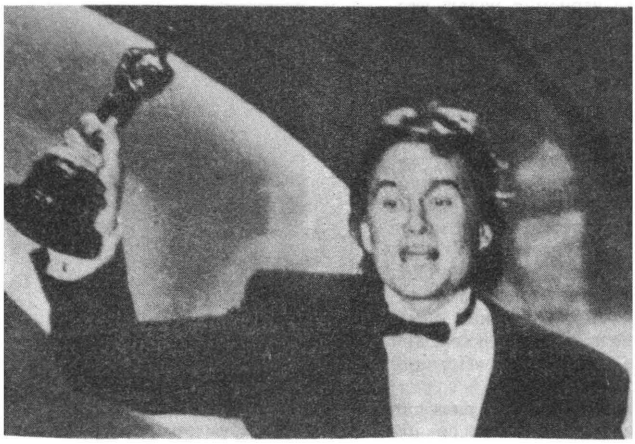
Мадонна

Тем временем, сразу же по истечении сроков своего театрального контракта, «звезда» покинула Нью-Йорк и приступила в Лос-Анджелесе к записи своего нового альбома, от которого поклонники певицы ждут сюрпризов — более «взрослых» песен, соответствующих новому этапу актерской биографии Мадонны.

Л. Гуреева

●

Сын знаменитого Кёрка Дугласа Майкл Дуглас проделал довольно долгий путь, прежде чем к нему стали относиться всерьез, без скидок на родство. Вышедший прошлой осенью в США фильм режиссера Эдриэна Лайна «Роковое влечение» с Дугласоммладшим в главной роли имел колоссальный успех. За исполнение роли Гордона Гекко в фильме Оливера Стоуна «Уолл-стрит» актер получил «Оскара». Голливуд долго не доверял Дугласу-актеру и воспринимал его скорее как энергичного и удачливого продюсера таких известных фильмов, как «Полет над гнездом кукушки», «Китайский синдром» (где он выступил в одной из главных мужских ролей), «Человек со звезды», «Роман с камнем» (здесь он также исполнил главную роль). Но последняя картина, снятая в 1984 году и выходящая сейчас на наши экраны, имела такой успех, что было сделано продолжение: приключенческая лента «Жемчужина Нила».



Майкл Дуглас

Майкл Дуглас-продюсер признавался в то время: «Мне нравится быть продюсером — это занятие дает возможность постоянно бросать вызов, в то время как актерская профессия, при всей ее привлекательности, может сделать тебя ленивым». Вместе со своим компаньоном Майклом Филипсом он продолжает отстаивать независимость кинокомпании «Меркюри Майкл Дуглас Филмз». Дуглас, который очень внимательно следит за малейшими изменениями на кинорынке, считает, что в настоящее время Голливуд переживает замечательную эпоху. По его мнению, никогда не было столь благоприятной ситуации для производства фильмов, как в 80-е годы, благодаря колоссальному потенциальному рынку, который создают кабельное, спутниковое, обычное телевидение, видео-рынок. В запасе у Дугласа сегодня около дюжины интересных проектов. В некоторых из них он, возможно, выступит и как актер, но в основном он видит себя в роли продюсера. В его ближайших планах сотрудничество с режиссером Паулем Верхувеном, снявшим до этого фильм «Робокоп», а сценарист Уоррен Скаарен закончил работу над продолжением «Жемчужины Нила», в которой актерский дуэт Майкл Дуглас — Кэтлин Тернер появится перед зрителями в третий раз.

Итак, отныне Майкл Дуглас-актер в своем успехе может померяться с Дугласом-продюсером. Роли в фильмах «Роковое влечение» и «Уолл-стрит» позволили ему войти в престижный «список А», в котором фигурируют такие голливудские «звезды», как Пол Ньюмен, Роберт Редфорд, Джек Николсон, Дастин Хоффман.

Во французском журнале «Премьер» опубликовано следующее интервью с актером.

— Что привлекло вас в работе над ролью Гордона Гекко в фильме «Уолл-стрит»?

— Гордон Гекко — подонок, человек циничный, расчетливый, а это всегда так интересно играть. В некоторых случаях исполнение отрицательных ролей очень много значит для актерской карьеры.

— Как вы готовились к роли?

— Будучи главой кинокомпании, я довольно часто встречался с бизнесменами, финансистами, настоящими «акулами», у которых позаимствовал некоторые черты своего героя. Блеск, самонадеянность, бойцовские качества, инстинкт убийцы — с одновременной способностью к обольщению жертвы. Я долго работал над своим голосом, над манерой говорить, приложил массу усилий для того, чтобы найти характерный внешний рисунок роли. Уяснить для себя внешний образ персонажа — в этом для меня ключ к его пониманию.

— Каковы ваши взаимоотношения с Оливером Стоуном во время съемок?

— Вначале было довольно трудно. Стоун очень принципиальный и очень талантливый человек. Он поставил меня в ситуацию, в которой я вынужден был все время бросать вызов самому себе и находить в себе ту безжалостность, жесткость, которая отличает моего героя. Мы часто спорили, но в конечном счете это был очень плодотворный опыт совместной работы, который мы оба высоко ценим.

— Когда вы поняли, что хотите стать актером?

— Когда учился на третьем курсе университета, в 1967—1968 годах. В то время я был хиппи, который думал только о том, как бы хорошо провести время и развлечься. Но настал момент, когда нужно было определяться с дипломом, я был в полной растерянности и решил записаться в театральную школу, к тому же мои родители — актеры. Учение было очень полезным для меня. Я сыграл массу ролей, многое из классического репертуара. Затем я приехал в Нью-Йорк, где начал посещать другую школу драматического искусства, одновременно играя в одном из театров «вне Бродвея», что дало мне возможность работать с такими драматургами, как Джон Гэр и Сэм Шеппард, которыми я всегда восхищался.

— Затем вы довольно быстро уехали в Лос-Анджелес?

— Там я время от времени получал маленькие роли в телесериалах, например, в «Медицинском центре» я играл роль душевнобольного, которой горжусь до сих пор. В то же время я открыл для себя роман Кена Кизи «Полет над гнездом кукушки». Я перекупил у своего отца права на экранизацию, хотя до этого никогда не думал, что стану продюсером. Только любовь к этой потрясающей книге заставила меня сделать это.

— Итак, вы работаете на два фронта, продюсером и ак-

тером. Какая профессия вам нравится больше?

— Есть что-то очень безнадежное в ситуации, когда актер сидит и ожидает роли. Занятие продюсера помогает мне избежать этих тягот вынужденного ожидания, полнее реализовать свои мечты.

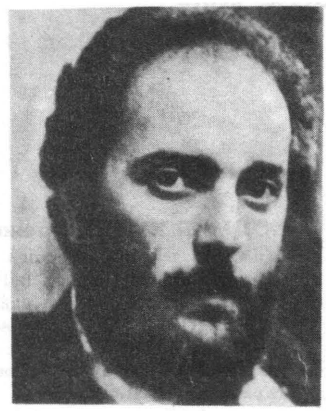
— Теперь, когда вы стали одним из наиболее известных голливудских актеров, как вы живете?

— Я сознаю, что у меня теперь много возможностей. Я научился на протяжении всех этих лет использовать свои поражения и неудачи себе на пользу, черпать в них дополнительную энергию. А когда наступает победа, появляется уверенность в том, что можно продвигаться дальше. Что же касается успеха, то очень скоро вы понимаете, как мало вокруг людей, которые искренне радуются за вас. Лишь самые близкие друзья...

Е. Дашичева

●

Бразильский режиссер Эктор Бабенко прославился своей предыдущей картиной «Поцелуй женщины-паука». И вот спустя три года — новый международный успех: фильм «Суровый траур». Действие происходит в Нью-Йорке в 1938 году. Некто по имени Фрэнсис Пилан возвращается в свой родной город. Двадцать два года назад он оставил семью и стал бродягой. В Нью-Йорке Фрэнсис перебивается случайными заработками на городском кладбище, а ночует в брошенных автомобилях. Зайдя как-то вечером в одну из дешевых столовых, Пилан встречает там Элен Арчер, женщину, которая когда-то вместе с ним делила все тяготы бродячей жизни. В молодости Элен прочили карьеру певицы, но ей не удалось реализовать свой талант. Очень скоро она оказывается на самом дне жизни. Встреча с Фрэнсисом возрождает в смертельно больной Элен надежду на счастье. Однако Пилана тянет к брошенной им семье. После долгих колебаний он решается переступить порог родного дома. Однако в конце концов герой все же возвращается к своим друзьям-бродягам, стремится обрести душевное равновесие в объятиях Элен. Но поздно. Придя в отель, в котором Элен снимала номер, Фрэнсис находит ее мертвой. Он покидает Нью-Йорк...

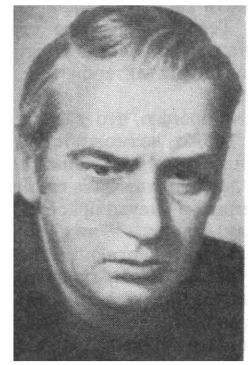


Эктор Бабенко

По отзывам прессы, «Суровый траур» — правдивый рассказ об изгоях общества в годы великой депрессии, о стремлении человека к очищению и искуплению. Фильм, поставленный по одноименному роману лауреата Пулитцеровской премии Уильяма Кеннеди, привлек внимание публики и блестящей игрой замечательного актерского дуэта — Мэрил Стрип и Джека Николсона.

А. Мирончиков

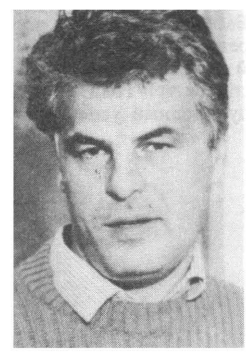
Досье «ИК»



ЛЮДМИЛ КИРКОВ, режиссер (НРБ)

Родился 14 декабря 1933 года во Враце. В 1954 году окончил ВИТИС в Софии. Работал в театре. В 1959 году проходил стажировку в Москве у М. И. Ромма. С 1961 года — режиссер в кино. Заслуженный артист НРБ (1976). Художественный руководитель объединения «Взгляд» с 1987 года.

1961: **«Последний раунд»** («Последният рунд»). *1965*: «Конец каникул» («Краят на една ваканция»). *1968*: «Шведские короли» («Шведски крале»). *1969*: «Армандо» («Армандо»). *1971*: **«Не оглядывайся назад»** («Не се обръщай назад»). *1972*: **«Мальчик уходит»** (в СССР — **«Вольная птица»**, «Момчето си отива»); ТВ сериал «Происшествие в тупике» («Произшествие на сляпата улица»), совместно с В. Икономовым. *1973*: ТВ сериал «Ночи инспектора» («Нощите на инспектор»), совместно с В. Икономовым. *1974*: **«Крестьянин на велосипеде»** («Селянинът с колелото»). *1976*: **«Не уходи»** («Не си отива»). *1977*: «Матриархат» («Матриархат»). *1979*: **«Недолгое солнце»** («Кратко слънце»). *1981*: **«Ансамбль без названия»** («Оркестър без име»). *1983*: **«Равновесие»** («Равновесие»), премия на МКФ в Москве. *1984*: «Не знаю, не слышу, не вижу» из ТВ сериала «Разыскивается...» («Не знаем, не чух, не видях» — «Издирва се...»). *1986*: **«В пятницу вечером»** («Петък вечер»).



МИКЕЛЕ ПЛАЧИДО, актер (Италия)

Родился 19 мая 1947 года в Асколи Сатриано. Учился в Экспериментальном киноцентре в Риме, в Академии актерского искусства. С 1969 года — актер в театре, с 1972 года — в кино.

1972: «Дело Пишотта» («Il caso Pisciotta»). *1973*: «Тереза, воровка» («Teresa la ladra»); «Черная рука» («La mano nera»). *1974*: «Процесс без предварительного следствия» («Processo per direttissima»); «Боже, как низко я пала» («Mio Dio, come sono caduta in basso»), реж. Л. Коменчини; **«Народный роман»** («Romanzo popolare»), реж. М. Моничелли; «Семейные грехи» («Peccati di famiglia»). *1975*: «Божественное создание» («La divina creatura»); «Чудовище» («La orca»). *1976*: «Триумфальный марш» («Marcia trionfale»), реж. М. Беллоккьо; «Так страшно» («Etanta paura»); «Аньезе идет на смерть» («L'Agnese va a morire»), реж. Дж. Монтальдо. *1977*: «Публичный дом» («Casotto»), реж. С. Читти; «Девушка в желтой пижаме» («La ragazza del pigiama giallo»). *1978*: «Отель Кляйнхоф» («Kleinhoff Hotel»), реж. К. Лидзани; «Я принадлежу себе» («Io sono mia»); «Эрнесто» («Ernesto»), реж. С. Сампери, премия за роль на МКФ в Западном Берлине-79. *1979*: «Корлеоне» («Corleone»), реж. П. Скуитьери; «Безумные постели» («Letti selvaggi»), реж. Л. Дзампа; **«Человек на коленях»** («Un uomo in ginocchio»), реж. Д. Дамиани; «Поляна» («Il prato»), реж. П. и В. Тавиани. *1980*: **«Фонтамара»** («Fontamara»), реж. К. Лидзани; «Суббота, воскресенье и пятница» («Sabato, domenica e venerdi»); «Крылья голубки» («Les ailes de la colombe»), Франция — Италия. *1981*: «Грузовое судно» («Cargo»), во Франции; «Три брата» («Tre fratelli»), реж. Ф. Рози. *1982*: «Шопен» («Sciopèn»). *1983*: «Искусство любить» («L'art d'aimer»), во Франции, реж. В. Боровчик; ТВ сериал **«Спрут»** («La piovra»), реж. Д. Дамиани. *1984*: **«Связь через пиццерию»** («Pizza Connection»), реж. Д. Дамиани; **«Ужасные любовники»** («Les amants terribles»), во Франции. *1986*: ТВ сериал **«Спрут-2»** («La piovra 2»), реж. Ф. Ванчини; «Летняя ночь с греческим профилем, миндалевидными глазами, запахом базилика» («Notte d'estate con profilo greco, occhi a mandorla, odore di basilico»), реж. Л. Вертмюллер. *1987*: ТВ сериал «Спрут-3» («La piovra 3»); **«Белые — хороши»** («Y'a bon les blancs»), Франция — Италия, реж. М. Феррери. *1988*: ТВ сериал «Спрут-4» («La piovra 4»); «Крупный бизнес» («Big Business»), в США.

ЯНОШ РОЖА, режиссер (ВНР)

Родился в 1937 году в Будапеште. Окончил Высшую школу театра и кино в Будапеште в 1961 году. Был ассистентом режиссера и монтажером на студии «Мафильм». С 1965 года — режиссер художественных фильмов. Лауреат премии имени Б. Балаша.
1962: к/м «Пространство» («A tér»). *1963*: к/м «Правда ли?» («Igaz-e?»); к/м «Верность» («Hüség»). *1965*: «Детские болезни» («Gyerekbetegségek»), совместно с Ф. Кардошем, премия на МКФ детских фильмов в Москве-67. *1969*: «Милашки» («Bübájosok»), и соав. сц. *1971*: к/м «Учительницы» («Tanitókisasszonyok»). *1972*: к/м «Мир чудес» («Csudavilág»); к/м «Избиение по собственной просьбе» («Botültés saját kérésre»). *1974*: «Мечтающая молодежь» («Álmodó ifjuság»). *1976*: «Паучий футбол» («Pókfoci»). *1977*: п/м док. фильм «Поле битвы» («Csatatár»). *1978*: «Трубач» («A trombitás»). *1979*: «Воскресные родители» («Vasárnapi szülök»). *1981*: «Талисман» («Kabala»). *1983*: **«Шабаш ведьм»** (в СССР — **«Бал сказок»**, «Boszorkányszombat»), с США. *1986*: **«Целую, мама»** («Csók, anyu»).

ДЖЕЙН ФОНДА, актриса (США)

Родилась 21 декабря 1937 года в Нью-Йорке. Дочь актера Генри Фонда, сестра актера и режиссера Питера Фонда. Училась в колледже Вассар. С семнадцати лет играла в театре с отцом. Изучала в Париже изящные искусства. Училась в «Актерской студии» в Нью-Йорке у Л. Страсберга. С 1959 года — актриса в кино, в театре на Бродвее. В 1965-70 годы была замужем за режиссером Роже Вадимом, в 1973 году вышла замуж за журналиста Тома Хайдена. С конца 60-х годов занималась активной общественной и политической деятельностью. Джейн Фонда посвящены несколько док. фильмов, в том числе «Джейн» (1963, реж. Р. Ликок, Д. Пеннбейкер), «Письмо к Джейн» (1973, реж. Ж. Л. Годар). Она участвовала в создании док. фильмов «Ф. Т. А.» («F. T. A.») и «Знакомство с врагом» («Introduction to the Enemy») в качестве соавтора сценария и сопродюсера. Благодаря своим телепрограммам о занятиях особого рода гимнастикой, Джейн Фонда считается родоначальницей аэробики. В последнее время она выступает и как сопродюсер фильмов со своим участием.
1959: «Рассказанная история» («Tall Story»), реж. Дж. Логан. *1961*: «Прогулка по увеселительному кварталу» («Walk on the Wild Side»), реж. Э. Дмитрык; «Доклад Чэпмена» («The Chapman Report»), реж. Дж. Кьюкор. *1962*: «Период приспособления» («Period of the Adjustment»), реж. Дж. Р. Хилл; «В прохладе дня» («In the Cool of the Day»), в Великобритании. *1963*: «Воскресенье в Нью-Йорке» («Sunday in New York»). *1964*: «Хищники» («Les félins»), во Франции, реж. Р. Клеман; «Карусель» («La ronde»), во Франции, реж. Р. Вадим. *1965*: **«Погоня»** («The Chase»), реж. А. Пенн; «Кэт Бэллу» («Cat Ballou»). *1966*: «Добыча» («La curée»), во Франции, реж. Р. Вадим; «Каждую среду» («Any Wednesday»); «Торопливый заход солнца» («Harry Sundown»), реж. О. Преминджер. *1967*: «Босоногая в парке» («Barefoot in the Park»); новелла «Метценгерштайн» («Metzengerstein»), реж. Р. Вадим, в фильме «Три шага в бреду» («Необыкновенные истории») — «Tre passi nel delirio» («Histoires extraordinaires»), Италия-Франция. *1968*: «Барбарелла» («Barbarella»), Франция-Италия, реж. Р. Вадим. *1969*: **«Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?»** («They Shoot Horses, Don't They?»), реж. С. Поллак. *1971*: «Клют» («Klute»), реж. А. Пакула, премия «Оскар» за роль. *1972*: «Всё в порядке» («Tout va bien»), во Франции, реж. Ж. Л. Годар; «Стил-ярд блюз» («Steel-yard Blues»). *1973*: «Анна» («Anna»), во Франции; «Кукольный дом» («A Doll's House»), Великобритания-Франция, реж. Дж. Лоузи. *1975*: **«Синяя птица»** («The Blue Bird»), США-СССР, реж. Дж. Кьюкор. *1976*: **«Забавные приключения Дика и Джейн»** («Fun with Dick and Jane»). *1977*: «Джулия» («Julia»), реж. Ф. Циннеман. *1978*: «Возвращение домой» («Coming Home»), реж. Х. Эшби, премия «Оскар» за роль; «Калифорнийский отель» («California Suite»); «Приближается всадник» («Comes a Horseman»), реж. А. Пакула; **«Китайский синдром»** («The China Syndrome»). *1979*: «Электрический всадник» («The Electric Horseman»), реж. С. Поллак. *1980*: «С девяти до пяти» («Nine to Five»). *1981*: «Перекачивание капитала» («Rollover»), реж. А. Пакула; «На Золотом пруду» («On Golden Pond»), реж. М. Риделл. *1982*: ТВ ф. «Кукольница» («The Dollmaker»). *1985*: «Божья Агнес» («Agnes of God»), реж. Н. Джуисон, премия за роль на МКФ в Карловы-Вары-86. *1986*: **«На следующее утро»** («The Morning After»), реж. С. Люмет; *1988*: «Старый Гринго» («Old Gringo»), США — Аргентина, реж. Л. Пуэнсо.

С. Кудрявцев

Ж. Медведев,
Р. Медведев

Кто сумасшедший?

Ж. Медведев
МЕДИЦИНА НАОБОРОТ.
30 мая — 5 июня 1970

В понедельник, 1 июня, выписки не было, и во вторник утром жена послала подробные телеграммы-заявления. На работе ей пришлось взять отпуск, и во вторник она снова приехала в Калугу. Днями свиданий в больнице были вторник, четверг и воскресенье, но с разрешения врачей встречи с родственниками могли происходить и в другие дни. От жены я узнал, что с протестами по поводу психиатрической насильственной госпитализации выступили академики А. Д. Сахаров, П. Л. Капица, В. А. Энгельгардт и М. А. Леонтович, а также писатели А. Т. Твардовский, В. А. Каверин, В. Я. Лакшин. Сообщения о психиатрической акции появились в иностранной печати и в передачах по радио из Англии, США и из других стран с детальными подробностями, иногда неточными. Широкая огласка экспонировала для международной критики всю систему психиатрических расправ по политическим мотивам и обеспечивала какую-то гласность. В этих условиях высокие инстанции в Москве не смогут квалифицировать и мой случай, как местный калужский инцидент.

В четверг, 4 июня, жена приехала в Калугу с моим московским знакомым — хорошим знатоком правовых вопросов. Они привезли действительно важные новости. Группа старых большевиков, ряд друзей и брат пытались добиться приема у министра здравоохранения СССР, но безрезультатно. Их приняли, однако, в Управлении специализированных психиатрических учреждений. Здесь они узнали, что решение воскресной комиссии, не обнаружившей у госпитализированного «общественно опасного субъекта» резких отклонений и не давшей четкого диагноза, не было утверждено.

Министр здравоохранения СССР Б. В. Петровский лично одобрил новую комиссию в более авторитетном составе. Она должна выехать в Калугу в пятницу, 5 июня, в нее включены от министерства: Г. В. Морозов, директор Института судебной психиатрии имени Сербского (председатель комиссии), Д. Р. Лунц, профессор, А. А. Портнов, директор Института психиатрии АМН СССР, и В. М. Морозов, зав. кафедрой психиатрии Института усовершенствования врачей. От калужской больницы — Лифшиц.

Окончание. Начало в № 4, 1989.

Состав комиссии не предвещал ничего хорошего. Г. Морозов и Д. Лунц только недавно приговорили к бессрочному лечению П. Г. Григоренко, опровергнув решение ташкентских психиатров. К этому времени брат, однако, уже лучше знал права родственников в процедурных вопросах. Поэтому он потребовал исключить из комиссии Г. Морозова, Лунца и Портнова, как людей, пользующихся плохой репутацией. В качестве психиатра от родственников брат просил включить в комиссию профессора Д. Е. Мелехова.

Гости рассказали также, что протесты по поводу незаконной насильственной госпитализации продолжаются.

Приехавший вместе с женой московский знакомый не сообщил, однако, ничего утешительного по поводу возможности юридической защиты. До 1960 года в Уголовном кодексе РСФСР и других республик существовали специальные статьи, устанавливающие ответственность врачей-психиатров за необоснованное помещение человека в психиатрическую больницу. Эти статьи давали возможность обращения в суд. Но в новом кодексе, принятом в 1961 году, они исключены. Отныне произвол психиатров можно обжаловать и опротестовать только в восходящем административном порядке.

Примерно в 17 часов, когда после «тихого часа» я продолжал беседу с женой, меня неожиданно пригласили в кабинет заведующей отделением. Войдя в кабинет, я увидел там Лифшица и кроме него трех весьма почтенных незнакомых мужчин. Лифшиц попросил сесть и сообщил, что со мной хочет побеседовать новая комиссия.

— Жена только что сообщила мне, что комиссия назначена на пятницу, — удивился я.

— Да, но мы решили не затягивать дело до пятницы, — ответил один из приехавших. Я попросил «гостей» представиться. Это были Г. В. и В. М. Морозовы, Р. А. Наджаров и Лифшиц. Профессор Мелехов, естественно, отсутствовал. Может быть, для того и поторопились приехать в четверг, чтобы избежать присутствия независимого психиатра.

Заседание вел Г. Морозов. Он задавал вопросы в довольно быстром темпе, не дожидаясь часто полных ответов. Все собеседование продолжалось не дольше 25—30 минут. Выйдя из кабинета, я продиктовал поджидавшей меня жене бóльшую часть вопросов. Тематика их в основном была прежней, но работу о международном сотрудничестве ученых члены министерской комиссии знали только в чьем-то изложении. Поэтому и вопросы об этой работе носили общий характер. Какова цель работы о международном сотрудничестве ученых? Высоко ли оцениваете уровень этой вашей работы? Почему начали заниматься публицистикой? Ваша цель — научная работа или публицистика? Другие вопросы были примерно следующие: кто, по вашему мнению, виноват, что вы оказались здесь? Считаете ли вы обоснованным помещение в больницу? Кто ваши родители? Часто ли у вас бывали конфликты на работе? Кого из своих детей любите больше? Сколько времени без работы? Пытались ли устроиться? С какого возраста интересовались биологией?

Я ответил, что не считаю работу по международному сотрудничеству публицистикой. Это научно-социологическая работа, тесно связанная с исследовательской работой автора в области геронтологии и индуцированная трудностями, возникающими в этой работе. Научный ее уровень должны оценивать другие, но, с моей точки зрения, она пока носит дилетантский характер из-за трудности получения многих необходимых материалов и статистических данных, иностранной литературы. Цель работы состоит в том, чтобы содействовать успеху советской науки.

После часового перерыва Лифшиц зашел в комнату свиданий к моей жене и сообщил, что комиссия нашла возможным рекомендовать выписку из больницы. «Сегодня уже поздно оформить выписку, приезжайте завтра днем».

Часов в девять вечера я рассказал в палате нескольким новым знакомым о

благоприятном решении комиссии. В этот момент в палату вошел Лифшиц.

— Завтра будете выписываться,— сказал он, и было видно, что и сам испытывает большое облегчение.— Я просил старшую сестру подготовить вашу одежду.

Психиатрическая история, как видно, благополучно заканчивалась.

На следующий день я увидел жену во дворе больницы в 12 часов дня, но Лифшица еще не было. Свидания почему-то не разрешали и одежду не выдавали, хотя пакет уже принесли, и он лежал на столе у старшей сестры. Говорили, что Лифшиц в облздравотделе. Жена сидела во дворе, поджидая его прибытия. После обеда я увидел в окно, что жены нет, очевидно, Лифшиц приехал. Затем во дворе появился и брат, он ходил по дорожке, вид у него был сердитый, затяжной характер процедуры выписки, видимо, действовал ему на нервы.

В половине пятого обитателей 3-го отделения вывели на прогулку в небольшой сквер возле корпуса. Я сел на крайнюю скамейку, и тут ко мне подошел брат. Он сказал, что выписка, возможно, сегодня не состоится по неизвестным причинам. Он предполагал, что министр здравоохранения лично разрешил в свое время насильственную госпитализацию по просьбе калужских властей, и теперь он, по-видимому, не хочет признать ошибку. Затем брат стал обсуждать возможные меры для изменения положения в ближайший период.

В этот момент к нам подошла медсестра и передала, что меня вызывает к себе заведующая отделением. Я ответил, что приду к ней, как только закончу разговор с братом. Через минуту медсестра снова вернулась.

— К Галине Петровне пришел главврач, и они срочно просят вас для беседы.

Я встал и пошел в отделение. Но меня почему-то отвели не в кабинет заведующей, а в палату. Подождав около часа, я стал выяснять, в чем дело. Заметив в коридоре Бондареву, я подошел к ней и спросил, почему меня вызвали с прогулки.

— Сегодня не день свиданий, а вы разговаривали с братом, — был ответ. — Я прошу вас строго соблюдать режим больницы.

— Но меня должны были сегодня выписать, это распоряжение разве отменено?

— Александр Ефимович завтра с вами поговорит и все объяснит, — ответила Бондарева.

Но жена не уезжала, она хотела, по-видимому, рассказать о беседе с Лифшицем. Ей удалось пройти в комнату для свиданий, где некоторые другие пациенты беседовали с родственниками. До сих пор приехавшим из других городов всегда разрешали свидания независимо от дня недели. Нам же не разрешили даже пятиминутной встречи.

Комната свиданий, где находилась жена, отделялась от коридора, где стоял я, наполовину стеклянной дверью, запиравшейся на ключ и защелку. У двери дежурила санитарка, имевшая указание не выпускать меня в комнату для свиданий. Но мы могли объясняться с женой знаками. В коридоре возле меня остановились несколько больных, удивленных столь необычной для отделения нелепостью. Ранее свидания с женами не представляли для кого-нибудь проблемы.

Одним из выражавших удивление был мой сосед по палате Саша, юноша, уже 8 лет находившийся в больнице. Его болезнь носила периодический характер: за осложнениями, вызывавшимися каким-нибудь конфликтом или раздражением, наступал обычно период ремиссии, когда он мог работать, учиться. Саша был вполне рассудительным и начитанным молодым человеком. Сейчас у него как раз период очередной ремиссии, он выполнял обязанности старосты и библиотекаря отделения. В периоды длительных ремиссий таких больных обычно выписывают домой на диспансерный учет и поддерживающее лечение. Но у Саши просто не было дома, мать его тоже была в больнице с таким же заболеванием, отец давно жил где-то с новой семьей, не сообщая свой адрес. Саша фактически вырос в калужской псих-

больнице, окончил здесь 6 классов, получил паспорт, ему скоро исполнялось 18 лет. Подыскали опекуна, чтобы выписать и устроить в училище. Как староста совета больных он открыто выражал свое возмущение дежурившей у двери сестре. В этот момент по коридору проходила Бондарева. Увидев, что Саша спорит с сестрой, она распорядилась решительным тоном:

— Саша, пройди сейчас же в палату.

— А почему я не могу находиться здесь, это ведь общий коридор,— ответил юноша.

— Саша, пройди в палату! — еще резче сказала Галина Петровна.

— Тогда я отказываюсь быть старостой отделения! — вдруг возмутился Саша.

К таким проявлениям несогласия медперсонал относится спокойно. Лицо молодой докторши, однако, покраснело от злости. Саша ушел, но через 20 минут его позвали в кабинет к Бондаревой. Очень скоро я увидел в окно, что санитар ведет юношу в другой корпус, в самое страшное 7-е отделение. Из-за железных решеток на окнах корпус 7-го отделения напоминал тюрьму. Там лежали тяжелые хронические больные, люди с далеко зашедшим распадом личности, опасные маньяки и принудительно лечащиеся по решению суда. Вскоре в палату пришла медсестра с санитаркой, и они стали выгребать из тумбочки и из других мест Сашино имущество. В основном это были книги. Зарабатывая немного в мастерской отделения изготовлением коробочек, Саша тратил свои деньги главным образом на книги, особенно увлекаясь политической литературой. Книг было много, за несколько лет юноше удалось собрать почти полное собрание сочинений Маркса и Энгельса.

Р. Медведев
БОРЬБА ПРОДОЛЖАЕТСЯ. 6—17 июня 1970

Рано утром 6 июня я начал составлять пространное заявление — протест на имя Председателя Совета Министров СССР А. Н. Косыгина. Было ясно, что многочисленные протесты, направляемые до того на имя Генерального прокурора Р. А. Руденко и министра здравоохранения Б. В. Петровского, не смогли повлиять на судьбу моего брата и пресечь незаконные опасные действия калужских психиатров и той неизвестной мне группы лиц, которые стояли за их спиной. Протесты поэтому следовало направлять в более высокие инстанции. Кроме того, некоторые из этих протестов следовало сделать и более гласными, я не собирался держать в секрете от друзей свое заявление А. Н. Косыгину. Было необходимо продолжать ежедневное посещение Жореса в Калужской больнице друзьями и знакомыми, в их числе известными учеными и писателями. Эти поездки были также важны и для информирования общественности, которая внимательно следила за происходящими событиями. Все будут видеть, что насильственно водворенный в психиатрическую больницу Ж. Медведев находится в добром здравии. У всех неизбежно будет возникать вопрос: «Кто же на самом деле поступает, как сумасшедший?»

В этот же день мне позвонил друг Жореса, известный генетик доктор биологических наук А. Нейфах, и сказал, что он поедет в Калугу в воскресенье, 7 июня. Я сообщил ему, как и другим, домашний адрес и телефон А. Е. Лифшица и попросил обязательно побеседовать после посещения больницы с ее главврачом, даже если для этого придется побывать у него на городской квартире.

Телефон после этого звонил уже непрерывно. Очень многие друзья, некоторые даже из других городов, справлялись, как обстоят дела и чем они могут быть полезны. Я излагал кратко свои впечатления от посещения больницы и свои соображения по поводу дальнейших действий.

Многие из друзей, не сумев дозвониться, приехали в этот день ко мне домой. Приехала С. Н. Лакшина, жена В. Я. Лакшина. Владимир Яковлевич в эти дни был болен. Приехала днем Н. Тендрякова, жена В. Ф. Тендрякова. Я рассказал ей о всех произошедших в последние дни событиях. Через нее я попросил Владимира Федоровича навестить в течение ближайшей недели моего брата в Калужской больнице. С В. Ф. Тендряковым мог поехать и А. Т. Твардовский, очень взволнованный судьбой Жореса, который был автором и активистом «Нового мира». Я знал, что у Александра Трифоновича имелось немало и своих сложных проблем, в том числе и в связи с его 60-летием, которое должно было отмечаться через две недели. Но случай был исключительным, и активное вмешательство А. Т. Твардовского могло многое изменить.

Днем приехал А. Д. Сахаров. Он привез показать мне свое открытое письмо Л. И. Брежневу по поводу принудительной госпитализации моего брата.

«В ЦК КПСС. Генеральному секретарю ЦК КПСС
товарищу Л. И. Брежневу

Глубокоуважаемый Леонид Ильич!

Я глубоко озабочен беззаконием, допущенным органами здравоохранения в отношении моего друга Жореса Александровича Медведева. 29 мая отряд милиции с двумя врачами вломился в его квартиру и без предъявления документов на право задержания, с применением насилия доставил его для психиатрической экспертизы в г. Калугу, где он и находится в настоящее время в общей палате горпсихбольницы.

Вся эта акция с начала до конца является абсолютно беззаконной. Никаких соответствующих требованиям инструкций данных о психической ненормальности Ж. Медведева, а тем более о его социальной опасности у органов здравоохранения не было и нет. Ж. Медведев является абсолютно здоровым человеком. Он широко известен советским и зарубежным ученым своими работами в области геронтологии, генетики и истории биологии в СССР, своей общественной деятельностью, протекающей на строго законных основаниях в интересах международного сотрудничества, в интересах советской демократии. Быть может, деятельность Ж. Медведева противоречит чьим-то интересам, в частности интересам бывших участников широко разветвленного клана антинаучного направления в советской биологии, который своими провокациями, ошибками и авантюрами нанес такой урон нашей стране. Но, повторяю, деятельность Медведева является абсолютно законной и, с точки зрения большинства советских ученых, в высшей степени полезной.

Акция в отношении Ж. Медведева вызывает глубокое возмущение советской и международной научной общественности, она рассматривается не только как беззаконие в отношении лично Медведева, но и как потенциальная угроза свободе науке, советской демократии вообще.

Психиатрические больницы не должны применяться как средство репрессий против нежелательных лиц, необходимо оставить им единственную функцию — лечение настоящих больных с соблюдением всех их человеческих прав.

Сейчас органы здравоохранения стали в отношении Медведева на путь уловок и оттяжек (например, перенесение срока экспертизы без извещения об этом эксперта, согласованного с родственниками, и включение эксперта, отведенного родственниками, тактика успокаивающих заверений, ложных обещаний и распространения ложных слухов). Мне стало известно, что проводится и прямой обман родственников, психологическое давление, запугивание и нервирование Жореса Медведева.

Необходимо немедленно освободить Ж. А. Медведева. Органы здравоохранения и Министерство внутренних дел должны дать объяснение общественности. Инициаторы и исполнители этой незаконной акции должны понести строгое наказание.

Я не могу поверить, что такое вопиющее беззаконие может быть санкционировано высшей властью.

Я прошу Вас вмешаться в дело Ж. А. Медведева — в интересах советской законности и демократии. В соответствии со своими принципиальными убеждениями о роли гласности в социалистическом демократическом государстве я считаю это письмо открытым.

С уважением

А. Д. Сахаров, академик

6 июня 1970 года»

Это письмо получило в ближайшие дни широкую известность среди общественности, оно было вскоре опубликовано и в зарубежной прессе, и это увеличило поток телеграмм от ученых всего мира в защиту Жореса.

Вечером мне позвонила из Обнинска жена Жореса. Она сказала, что ее не пропустили к нему, так как суббота — неприемный день. Она безуспешно пыталась добиться разрешения на свидание, но после четырех часов ожидания ей передали решение Лифшица: свидания с Жоресом будут отныне разрешены только в установленные приемные дни. Однако когда после обеда в Калугу приехала из Москвы профессор ботаники А. И. Атабекова, то Лифшиц не решился отправить обратно пожилую женщину, приехавшую за 180 километров к своему бывшему студенту. А. И. Атабекова долго беседовала с Жоресом, а затем и с Лифшицем, который путался в объяснениях и производил впечатление совершенно растерявшегося человека.

От А. И. Атабековой я узнал, что Жорес предлагает, чтобы вместе с друзьями в Калугу приезжали и некоторые психиатры, которые смогли бы затем составить свое заключение. Это была разумная идея. Я тут же связался с психиатром Г., который на прошлой неделе уже давал мне некоторые советы, и договорился о его поездке в Калугу вместе с А. А. Нейфахом. Было необходимо, конечно, чтобы незнакомого Жоресу психиатра сопровождал кто-то из друзей Жореса.

Жорес просил меня также встретиться с главным психиатром Минздрава СССР академиком-секретарем АМН СССР А. Снежневским. Снежневскому следовало втолковать, насколько подобные акции позорят советскую психиатрическую науку перед лицом ученых и психиатров всего мира. Одна из моих знакомых обещала мне организовать в ближайщие дни эту встречу.

Как обычно, день закончился подробным разговором по телефону с Обнинском, с женой Жореса.

В воскресенье, 7 июня, я закончил составление письма-протеста на имя А. Н. Косыгина и продолжил текущие заметки для друзей. Из нескольких встреч и бесед, состоявшихся в этот день, наиболее важной была беседа с Р., которая располагала ценной для меня информацией. Р. рассказала мне, что министерская комиссия, которая приезжала 4 июня в Калугу в составе Г. и В. Морозовых и Р. Наджарова, действительно вынесла решение о незамедлительном освобождении и трудоустройстве Жореса. Эта комиссия, правда, записала в своем определении, что Жорес является «психопатологической личностью» с «паранойяльным развитием». Однако теперь после проведения такой экспертизы Жорес должен быть немедленно освобожден, так как вынесенный комиссией диагноз не является показанием к проведению принудительного лечения и содержания в стационаре. Дело в том, что психиатрия проводит весьма четкое различие между настоящим психическим заболеванием, при котором человек признается невменяемым и должен быть помещен в психиатрическую лечебницу, и разного рода психопатиями, которые относятся к аномальным вариантам волевых и эмоциональных свойств личности, но при которых личность отдает себе отчет в своем поведении и несет за него полную юридическую и моральную ответственность.

Для меня было, конечно, очевидно, что решение комиссии о Жоресе, как о психопатологической личности продиктовано не только соображениями престижного, но и политического характера. Здесь дело шло не только о спасении чести

мундира. Уж если нельзя объявить моего брата психически больным человеком, а его произведения бредом ненормального, то нужно было объявить его хотя бы психопатом. Вздорность подобного решения была ясна из тех оснований или «симптомов», которые приводились в решении министерской комиссии и которые Р. переписала для меня. Так, например, в числе «симптомов» указывалась «повышенная самооценка» у Жореса. Не было, однако, сказано, из какой оценки Жореса как ученого и публициста исходили сами члены комиссии. Быть может, они исходили из оценок Обнинского горкома КПСС и директора Института медрадиологии, который под давлением горкома уволил Жореса с должности заведующего лабораторией? Но в таком случае даже скромная самооценка будет «повышенной».

Среди симптомов фигурировал и такой совершенно неясный, как «плохая адаптация к социальной среде». Как известно, людей плохо адаптированных к социальной среде и требующих ее улучшения, во всех странах мира предостаточно. Объявлять это признаком психопатии, конечно, более чем нелепость. Комиссия констатировала также, что написанные в последние 4—5 лет научно-биологические и публицистические произведения Ж. Медведева слабее предыдущих. Не указывалось, однако, из каких критериев исходили члены комиссии при оценке работ. Была отмечена в качестве патологического признака даже «чрезмерная скрупулезность» Жореса.

Почему несмотря на решение министерской комиссии Жореса все же не выписали из больницы и откуда появился у Лифшица на следующий день новый диагноз насчет шизофрении, этого Р. не знала. Отменить рекомендацию комиссии мог лишь сам министр здравоохранения. Можно было только гадать, действовал ли он в данном случае по собственной инициативе или по чьей-нибудь подсказке.

Поздно вечером мне позвонил психиатр Г. Вместе с А. А. Нейфахом он в течение двух часов беседовал с Жоресом, затем они разговаривали с Лифшицем.

— Я могу сказать вам пока лишь одно. Ваш брат абсолютно здоров, а Лифшиц это... — Тут Г. употребил несколько весьма крепких выражений.

На следующий день, 8 июня, А. А. Нейфах передал мне запись их разговора с Лифшицем. Ниже я привожу лишь отрывок этого разговора.

— Какое лечение назначено Медведеву?

— Мы еще не проводим никакого лечения.

— Будет ли проводиться лечение насильственно, если Медведев от него откажется?

— Я не могу сейчас ответить на этот вопрос.

— Насильственная госпитализация и принудительное содержание в больнице законны только в том случае, когда пациент опасен для себя или для окружающих. В чем социальная опасность Ж. Медведева?

— Его госпитализация была проведена по инструкции.

— Мы знаем инструкцию. Чем и кому опасен Медведев?

— Нам надо думать о том, как улучшить его здоровье.

— Почему вы не отвечаете на вопрос? Вы что, не имеете права отвечать или не знаете, что ответить?

— Я объясняю вам, что он болен и для него лучше находиться в больнице.

— Опасен ли он для окружающих? От кого из окружающих вы получили сведения о том, что поведение Медведева представляет для них опасность?

— У нас есть документация, представленная Обнинским горкомом КПСС.

— Чем же Жорес Медведев показался опасным для горкома? Угрожал ли кому-нибудь? Вел себя вызывающе? Можете ли вы назвать что-либо конкретное в его поведении, что могло бы быть истолковано как опасность для окружающих?

— Вы взрослые люди, сами должны понимать.

— Означает ли это, что горком КПСС Обнинска опасался продолжения публицистической деятельности Ж. Медведева?

— Я вам все объяснил.

— Следовательно, вы насильственно поместили Ж. Медведева в больницу по указанию горкома КПСС?

— Горком КПСС представил необходимую документацию. Наш психиатр наблюдал Ж. Медведева на приеме в горисполкоме, и мы убедились в необходимости госпитализации.

Разговор продолжался в таком же духе около часа, иногда принимая острую форму. Из этого разговора так же, как и из предыдущих, было видно, что «социальная опасность» Жореса была установлена не психиатром, а партийным комитетом, причем в сущности этой «опасности» врачи целиком полагаются на мнение горкома, который имеет в виду именно его публицистические работы.

Понедельник, 8 июня, был неприемным днем, и у Жореса не было посетителей.

9 июня, во вторник, мне позвонила Н. Тендрякова. Из ее слов я понял, что в этот день в Калугу поехали вместе В. Ф. Тендряков и А. Т. Твардовский. Это меня очень обрадовало, так как я придавал этому визиту большое значение. Позднее Александр Трифонович с присущей ему откровенностью говорил, что вначале ему не очень хотелось ехать в психиатрическую больницу. «Но я вспомнил: «Если не я, то кто же, и если не сейчас, то когда же?»,— и мои сомнения отпали».

Меня информировали о некоторых новых письмах и телеграммах, отправленных в директивные органы. Группа старых большевиков направила телеграмму Л. И. Брежневу и А. Н. Косыгину. В этот же адрес отправили большое письмо и Р. Б. Лерт и И. П. Гаврилов, которые сослались и на свое посещение 30 мая Калужской психиатрической больницы, где они нашли Жореса в здравии, «как обычно, полностью обладающим своим умом и волей». «Однако с тех пор,— говорилось в письме,— продолжается систематическое травмирование душевно здорового человека пребыванием среди людей с расстроенной психикой. К Жоресу Медведеву применяются различные раздражающие и нервирующие меры, ему угрожают применением насильственного «лечения». Все это заставляет нас серьезно опасаться за судьбу близкого нам человека и нужного родине ученого, возмущаться самой возможностью такого неслыханного беззакония. Мы просим ЦК и Советское правительство срочно вмешаться в это вопиющее дело, которое глубоко волнует советских ученых, кладет пятно на нашу медицину и роняет престиж нашей страны. Мы твердо верим, что Жорес Медведев будет немедленно освобожден, а виновники беззакония — наказаны». В. Я. Лакшин направил новую телеграмму Председателю Президиума Верховного Совета СССР Н. В. Подгорному.

10 июня днем я встретился в Москве с А. Т. Твардовским, который подробно рассказал об их поездке в Калугу. Они два часа беседовали с Жоресом. По свидетельству Твардовского, Жорес держался с большим достоинством. Он спокойно и с юмором рассказал о событиях последней декады и о порядках в больнице. А. Т. Твардовский и В. Ф. Тендряков выразили желание поговорить и с главным врачом больницы. Однако Лифшиц отказывался их принимать почти до конца рабочего дня, рассчитывая, должно быть, вообще избежать этой встречи. А. Т. Твардовский и В. Ф. Тендряков решили подождать, и Лифшицу все же пришлось их принять.

«Я все хотел посмотреть ему в глаза,— рассказывал Твардовский,— но мне так и не удалось это. За целый час, пока продолжалась беседа, Лифшиц ни разу не поднял на нас глаза». Твардовского поразил этот контраст между поведением врача и его пациента. Вероятно, чтобы побыстрее прервать разговор, Лифшиц сказал Твардовскому и Тендрякову, что Жореса выписывают через три дня, 12 июня. Александр Трифонович воспринял это сообщение вполне серьезно и предупредил Лифшица, что они будут ждать только три дня. «Учтите,— сказал он Лифшицу,— что мы приехали сюда и говорим с вами не только от себя лично».

Посещение больницы А. Т. Твардовским и В. Ф. Тендряковым произвело,

по-видимому, на А. И. Лифшица сильное впечатление, и он отменил тот более строгий режим, который был установлен для Жореса с 6 июня. Поэтому когда в среду в Калугу вторично приехали старые большевики И. П. Гаврилов и Р. Б. Лерт, их беспрепятственно пропустили в комнату для свиданий. Правда, в отличие от прежних дней дежурная сестра аккуратно, крупными буквами записала фамилии посетителей, куда-то их отнесла, а затем отвела Гаврилова и Лерт в небольшой кабинетик рядом с кабинетом Г. Бондаревой. Во время свидания с Жоресом сестра все время находилась в комнате, она переминалась с ноги на ногу, но не уходила (то же самое было и при встрече Жореса с Твардовским и Тендряковым).

Р. Б. Лерт выразила желание побеседовать и с Г. П. Бондаревой. Ниже я привожу отрывки из этого разговора (по записи, сделанной на следующий день Р. Б. Лерт):

Л. Каким образом, человека, который никогда не болел, которого никогда не осматривали ни психиатр, ни невропатолог, на поступки которого никогда не жаловались ни родственники, ни сослуживцы, ни знакомые, можно насильственно, не предъявив никаких документальных обоснований, заключить в психиатрическую больницу?

Б. Психиатру очень трудно в этом смысле найти общий язык с родственниками и вообще с людьми, не знающими психиатрии. Бывает, что больной никак не проявляет своего заболевания и внешне ведет себя как вполне здоровый человек.

Л. Но ведь вы, психиатры, все-таки не жрецы, обменивающиеся магическим языком жестов, непонятным для непосвященных. Если Жорес не был предварительно обследован психиатром, значит, заявление, что он болен, последовало от таких же профанов в психиатрии, как я.

Б. Нет, он был обследован психиатром.

Л. Когда и где?

Б. Психиатр Лезненко присутствовал при беседе Жореса Медведева с председателем Обнинского горисполкома.

Л. А как попал психиатр в кабинет председателя, ведущего беседу со своим избирателем?

Б. Ну, этого я не знаю. Видимо, работникам горсовета, сталкивавшимся с Медведевым, показалось странным его поведение, и они пригласили психиатра.

Л. Надо ли вас понять так, что инициатором этой акции является председатель Обнинского горисполкома Антоненко?

Б. Я не знаю, председатель или кто-нибудь из работников.

Л. Но вам, как лечащему врачу, конечно, известно, что именно показалось странным в поведении Медведева этим анонимным работникам горсовета?

Б. Это врачебная тайна.

Л. Вы не могли бы сказать мне, какие поступки, действия Жореса Медведева представляют общественную опасность для окружающих?

Б. Он опасен прежде всего для себя самого...

Л. В каком смысле? Вот я, например, курю: это опасно для меня. Но это, в общем, мое дело, поскольку я не наркоманка, не алкоголичка, не могу впасть в буйство и никому не нанесу ущерба. Так чем же опасен Жорес Медведев?

Б. Даже не столько тем, что он пишет, сколько некоторыми сопутствующими этому писанию поступками... Он индуцирует окружающих.

На следующий день, в четверг, 11 июня, с Жоресом увиделся его московский знакомый Б. И. Цукерман. Он побывал и у Лифшица, и тот был вновь вынужден изворачиваться.

В четверг я узнал крайне важную новость. Министр здравоохранения Петровский, который (будучи сам действительным членом АН СССР) решительно отказывался до этого встречаться с добивающимися у него приема коллегами по академии,

назначил на 12 часов в пятницу специальное совещание, на которое были приглашены академики А. Д. Сахаров, П. Л. Капица, А. П. Александров, Б. Л. Астауров и Н. Н. Семенов. На совещании должен был присутствовать и президент АН СССР М. В. Келдыш. Со стороны министерства должны были участвовать в совещании А. В. Снежневский и Г. В. Морозов. Это было, таким образом, довольно представительное совещание, трое из его участников были членами ЦК КПСС. Однако повестка дня не внушала особых надежд, в телефонограмме, полученной перечисленными выше академиками, говорилось, что они приглашаются на совещание «по делу о больном Ж. Медведеве».

В этот же день мне сообщили, что если пребывание Жореса в больнице затянется, то возможны резкие выступления против этого беззакония на международном симпозиуме по биохимии, который должен был открыться в Риге 21 июня (при участии семи лауреатов Нобелевской премии), а также на международном конгрессе историков в Москве, который должен был состояться в августе. Некоторые из зарубежных ученых рассматривали помещение Жореса в психиатрическую больницу как репрессию за издание в США книги по истории биологической дискуссии. Я сообщил об этом А. Д. Сахарову. Со своей стороны, он сказал мне, что у него была только что беседа с М. В. Келдышем, который сообщил о создании по делу Ж. Медведева весьма авторитетной правительственной комиссии. Должно быть, именно это обстоятельство и побудило Петровского к проведению совещания с группой академиков, принявших наибольшее участие в судьбе моего брата.

Вечером 11 июня вместе с одним из моих друзей я попытался встретиться и побеседовать с главным психиатром Минздрава СССР А. В. Снежневским. Речь шла о частной беседе на квартире у Снежневского. Снежневский, однако, меня не принял, заявив, что такая встреча может быть расценена как давление на врача перед важным совещанием. Он принял все же моего друга. В беседе Снежневский сказал, что у него нет оснований сомневаться в решении министерской комиссии от 4 июня и что Ж. А. Медведев, вероятно, является «психопатологической личностью с повышенной самооценкой». Однако, как признал Снежневский, такой диагноз вовсе не требует принудительной госпитализации и содержания в больнице, поэтому Ж. Медведев должен быть немедленно освобожден и трудоустроен, но также... поставлен на постоянный психиатрический учет, чтобы затем проходить периодически психиатрические переосвидетельствования. Далее Снежневский пустился в рассуждения о том, что никакая болезнь, в том числе и психическая, не позорит человека, не ущемляет его прав и т. д.

Мой друг возразил Снежневскому, заявив, что никто из друзей и родственников Жореса не может согласиться с вынесенным диагнозом. Обстановка, в которой происходила экспертиза, исключала объективное и спокойное рассмотрение тех или иных медицинских показаний. Психическое заболевание, конечно, не позорит человека, хотя и существенно ограничивает его права. Однако столь тонкий диагноз невозможно установить за 20—30 минут.

В пятницу, 12 июня, мне позвонил В. А. Каверин. Он сказал, что решил вместе с женой поехать в этот день в Калугу, чтобы навестить Жореса. На следующий день Каверин сообщил, что у него была продолжительная беседа с Жоресом. В. А. Каверин оставил в больнице письмо для Лифшица. Главного врача в этот день не было.

В тот же день я узнал от А. Д. Сахарова о содержании состоявшегося в Министерстве здравоохранения совещания (А. Д. Сахаров с самого начала предупредил, что не считает данное совещание конфиденциальным).

Вначале перед собравшимися выступил А. В. Снежневский. Он прочел что-то вроде лекции о достижениях советской психиатрии и ее высоком научном уровне. В доказательство этого тезиса Снежневский зачитал некоторые отзывы зарубежных ученых о состоянии советской психиатрии. Он сказал также о планах создания в

СССР большого современного комплекса по психиатрии, в котором будут использованы все новейшие достижения этой науки. Снежневский признал, правда, что в провинции отдельные психиатры действуют еще на средневековом уровне. При этом возможны и отдельные ошибки. Не касаясь существа разбираемого казуса с Ж. А. Медведевым, Снежневский сказал, что если калужские психиатры в чем-то и допустили ошибку, то у Министерства здравоохранения имеется достаточно прав и возможностей, чтобы исправить эту ошибку без вмешательства посторонних. Однако некоторые писатели и ученые развернули кампанию по поводу одного случая с Медведевым. Тем самым наносится ущерб репутации советской психиатрии. Тысячи людей, страдающих психическими заболеваниями и нарушениями, будут опасаться обращаться к психиатрам, и таким образом здоровью этих людей будет нанесен серьезный ущерб.

Иными словами, Снежневский обвинил академиков и писателей в негуманности. Перечисляя некоторые психиатрические заболевания, требующие госпитализации, Снежневский сказал и о «навязчивом бреде реформаторства». При этом он профессиональным взглядом сверлил А. Д. Сахарова. «Мне было смешно,— говорил Андрей Дмитриевич,— но я понимал, что многим из тех, кто с подобным диагнозом находится в психиатрической больнице, конечно же, не смешно».

После Снежневского выступил Г. В. Морозов. Он рассказал академикам об уже известном диагнозе насчет «паронойяльного развития» и перечислил уже известные по предыдущему изложению симптомы. Г. Морозов отметил, что при таком диагнозе больница должна была выпустить Ж. А. Медведева на амбулаторное наблюдение. Однако вокруг всего этого дела поднята такая шумиха, что если выпустить Медведева сейчас, то его самооценка еще более возрастет и болезнь будет прогрессировать. Таким образом и Морозов обвинил присутствующих академиков в негуманности теперь уже по отношению к Ж. А. Медведеву.

Б. В. Петровский сказал, что выписка больного — дело самой больницы, и министерство не вмешивается в такого рода дела. «Возможно, что сейчас, когда мы с вами разговариваем,— сказал Петровский,— Ж. Медведев уже выписан из больницы». Министр призвал присутствующих прекратить общественную кампанию в защиту Медведева и предоставить Министерству здравоохранения разобраться во всем этом деле. При этом А. Д. Сахарову был брошен упрек в «непатриотичном поведении». Вспомнили даже слова И. П. Павлова по поводу каких-то нарушений законности в СССР: «Это наше собственное русское г.., и мы в этом г... сами разберемся без помощи заграницы».

В развернувшейся затем дискуссии А. Д. Сахаров, Б. Л. Астауров и П. Л. Капица, лично знавшие Жореса, убедительно раскритиковали диагноз министерской комиссии и показали смехотворность перечисленных в этом диагнозе «симптомов». При этом Сахаров сказал, что находящиеся в кабинете академики не контролируют ни советского, ни тем более международного общественного мнения и что протесты против принудительной госпитализации Ж. Медведева прекратятся только после его освобождения. А. Д. Сахаров решительно отвел все обвинения в негуманности и непатриотичности и сказал о возможных выступлениях иностранных ученых на предстоящих международных научных конгрессах. Петровский ушел с трехчасового совещания с очень мрачным лицом. Было очевидно, что ему не удалось добиться каких-то своих (и чьих-то еще) целей. (Как показали последующие события, это совещание было поворотным. Министр понял, что нужно уступить, и, видимо, дал на этот счет какие-то указания Лифшицу.)

Уже после полуночи я позвонил Лифшицу. Он обещал А. Твардовскому выписать Жореса через три дня, и этот срок истек. Я хотел поэтому спросить Лифшица — намерен ли он выполнить свое обещание. Лифшиц сказал, что выпишет Жореса в среду, 17 июня.

— Но вы мне обещали выписать брата еще в пятницу, 5 июня. Затем вы обещали

Дудинцеву выписать Жореса 9 июня. Затем вы говорили Твардовскому, что выпишете моего брата до 12 июня. Теперь речь идет о 17 июня. Где гарантия, что можно верить вашим обещаниям?

В субботу, 13 июня, в Калуге и в Обнинске побывал московский знакомый Жореса В. Чалидзе, хорошо знающий многие юридические проблемы. Он помог Рите составить юридически обоснованное заявление, в котором она требует выписать Жореса на попечение родственников. «Положение о психиатрических лечебницах» допускает такую выписку, и обычно больницы охотно идут на нее, так как мест не хватает. Если же врачи отказывают родственникам, то на этот счет составляется специальный акт. Однако Лифшиц, которому Рита и Чалидзе вручили заявление, отказался выписать Жореса на попечение родственников. Но он повторил Рите, что Жорес будет выписан в среду, 17 июня. На естественные вопросы Риты и Чалидзе — для чего ждать до среды, если выписка — дело решенное, и почему не сделать ее в субботу, воскресенье или хотя бы в понедельник, Лифшиц ответа не дал.

В воскресенье, 14 июня, у Жореса в больнице было особенно много посетителей. В Калугу приехали физики В. Ф. Турчин и А. Г. Васильев и еще некоторые из друзей и знакомых. Однако бесед с врачами в этот день не было.

Днем в воскресенье мне позвонил А. И. Солженицын. Он просил приехать для встречи с ним в один из скверików недалеко от метро «Сокол». При встрече Александр Исаевич сказал, что ждал две недели, но теперь считает необходимым выступить в защиту Жореса и всех других заключенных по политическим мотивам в психиатрические дома. Он беспокоится, однако, не принесет ли его выступление вреда Жоресу, и потому решил посоветоваться с родственниками. Я рассказал Солженицыну о последних новостях. Предположил, что обещания насчет выписки рассчитаны на то, чтобы запутать общественность и ослабить ее напор. Ясно, что выступление Солженицына никоим образом не может повредить Жоресу.

Рано утром 15 июня один из наших общих друзей привез мне подписанное Солженицыным письмо-обращение, которое уже в конце этого дня стало широко известно не только в среде московской интеллигенции, но и за границей.

«ВОТ КАК МЫ ЖИВЕМ

Без всякого ордера на арест или медицинского основания приезжают к здоровому человеку четыре милиционера и два врача. Врачи заявляют, что он помешанный, майор милиции кричит: *«Мы — орган насилия! Встать!»* — крутят ему руки и везут в сумасшедший дом.

Это может случиться завтра с любым из нас, а вот произошло с Жоресом Медведевым — ученым-генетиком и публицистом, человеком гибкого, точного, блестящего интеллекта и доброй души (лично знаю его бескорыстную помощь безвестным погибающим больным). Именно разнообразие его дарований вменено ему в ненормальность: «раздвоение личности»! Именно отзывчивость его на несправедливость, на глупость и оказалась болезненным отклонением: «плохая адаптация к социальной среде»! Раз думаешь не так, как *положено*, значит ты ненормальный! А адаптированные должны думать все одинаково. И управы нет — даже хлопоты наших лучших ученых и писателей отбиваются, как от стенки горох.

Да если б это первый был случай! Но она в моду входит, кривая расправа без поиска вины, когда стыдно причину назвать. Одни пострадавшие известны широко, много более — неизвестных. Угодливые психиатры, клятвоотступники квалифицируют как «душевную болезнь» и внимание к общественным проблемам, и избыточную горячность, и избыточное хладнокровие, и слишком яркие способности, и недостаток их.

А между тем даже простое благоразумие должно было бы удержать. Ведь Чаадаева в свое время не тронули пальцем — и то мы клянем палачей второе столетие. Пора бы разглядеть: захват свободомыслящих здоровых людей в сумасшедшие дома есть *духовное убийство*, это вариант *газовой камеры* и даже более жестокий: мучения убиваемых злей и протяженней. Как и газовые камеры, эти преступления не забудутся никогда, и все причастные к ним будут судимы без срока давности пожизненно и посмертно.

И в беззакониях, и в злодеяниях надо же помнить предел, где человек переступает в людоеда!

Это куцый расчет, что можно жить, постоянно опираясь только на силу, постоянно пренебрегая возражениями совести.
15 июня 1970 года. *А. Солженицын»*

Я не помню, был ли кто-нибудь из друзей и знакомых в Калуге во вторник, 16 июня. Рита же никуда не отходила почти весь день, и Лифшиц снова повторил ей свое обещание насчет выписки в среду, отказавшись даже разговаривать о выписке во вторник. Создавалось впечатление, что именно во вторник должно было состояться какое-то решение. И Лифшиц тянул время. Быть может, именно на вторник было назначено заседание той высокой комиссии, о создании которой А. Д. Сахарову говорил М. В. Келдыш. В среду утром в Калугу поехал Л. М. Портнов. Однако уже на перроне вокзала его окликнул знакомый голос. Это был Жорес. Он был выписан из Калужской психиатрической больницы и вместе с женой возвращался домой.

Ж. Медведев
ПСИХИАТРИЧЕСКИЙ ШАНТАЖ. 6—17 июня 1970

Наутро 6 июня стало ясно, что либеральный период кончился и Лифшиц получил вчера новые указания.

Вслед за Сашей в другие отделения перевели и двух моих наиболее частых собеседников, подобно мне оказавшихся в больнице по политическим мотивам.

Один из них, молодой человек лет 24, вскоре после демобилизации из армии начал писать в различные инстанции докладные записки, резко критикующие комсомол как бюрократически переродившуюся организацию. Он предлагал создать новую, более демократическую молодежную ассоциацию. Я этих докладных записок не читал, но бюрократические порядки в комсомольских организациях известны практически каждому. Тем не менее предложения о реорганизации комсомола рассматривались, очевидно, как «реформаторский бред».

Второй, средних лет мужчина, был задержан прямо на улице рано утром: он расклеивал в Калуге листовку собственного сочинения, где критиковал Калужский горком партии, по указанию которого автора месяца три назад уволили с преподавательской работы. После нескольких безнадежных попыток восстановиться или устроиться на новую работу, жаловаться на произвол и т. п. человек воспользовался правом на свободу слова. И вот он в больнице с диагнозом, в котором в качестве главного признака болезни фигурирует «плохая адаптация к условиям социальной среды». Обоих «больных» интенсивно лечили вот уже три месяца. Тот, который предлагал реорганизацию комсомола, получал периодически инсулиновый шок. Автор листовки имел более легкое предписание, он получал два сильных нейролептика, меняющих, как говорили врачи, «структурную основу» психики.

На стеклянной двери из коридора в комнату свиданий появились занавески. Прогулки возле корпуса «спокойного» третьего отделения были отменены. Теперь всех водили гулять только в общий небольшой загон, отгороженный от остальной территории больницы высоким забором с запирающимися дверьми. Сюда собирались больные из всех отделений. В нашем 3-м отделении загон называли «тырло» и ходили туда неохотно. Меня предупредили, что свидания будут разрешать только в приемные дни и не более чем на 15—20 минут, причем желательно, чтобы приезжали только родственники.

Все мои письма в открытом виде следовало сдавать старшей сестре, которая затем, очевидно, передавала их врачам для цензуры. Судя по всему, для меня готовилась длительная прописка в Калужской больнице.

Материалы короткого собеседования с комиссией, даже если они были зафиксированы в протоколе или записаны на магнитную ленту (что весьма маловероятно), не содержали, насколько я помню, никакого основания для диагноза о тяжелом и общественно опасном состоянии. Хотя возглавлял комиссию опытный судебный психиатр, но и он, и его коллеги не могли не понимать, что произвол, легко осуществимый в условиях тюремно-психиатрической больницы, здесь невозможен. Грубая фальсификация нереальна, а слабая («обнаружение небольших отклонений», «начальных форм», «психопатии» и т. д.) ничего не дает, поскольку не является показанием для насильственной госпитализации и принудительного лечения вопреки воле родственников и самого госпитализированного. Кроме того, все комиссии подчеркивали, что они не сомневаются в моей способности к профессиональной работе в области биохимии, геронтологии или генетики, а это подразумевало, что они должны рекомендовать трудоустройство по специальности.

Держать человека в больнице без активного лечения бессмысленно, а на лечение нейролептиками или шоком, естественно, не решались.

Члены министерской комиссии уже несомненно знали о многочисленных протестах, о публикациях за рубежом и передачах по радио, им вряд ли хотелось выступать в роли главных действующих лиц. Но ведь не для того их срочно посылали в Калугу, чтобы они меня выпустили на волю. Третья комиссия отправлялась, чтобы задержать выписку, чтобы поддержать своим авторитетом местных врачей, оказавшихся явно неподготовленными к столь сильному внешнему давлению. Но и она не оправдала чьих-то надежд. Ее решение, после которого мне объявили о выписке, по-видимому, где-то не утверждено, и весь спектакль начинается сначала.

В субботу, 6 июня, меня обследовал невропатолог. По его команде я находил с закрытыми глазами кончик носа указательными пальцами левой и правой руки, различал острый и тупой конец скальпеля при легком нажиме на кожу, реагировал на щекотку и удары молоточком по коленке. Кроме того было решено провести запись биотоков мозга (энцефалограмму), причем результаты этой записи ни мне, ни моей жене так потом и не сообщили. В субботу же состоялась новая подробная беседа с Лифшицем и Бондаревой. Врачи начали с вопроса о родословной — это был серьезный показатель. Он говорил о том, что ориентация взята на шизофрению, имеющую наследственный характер. Я назвал род занятий и описал судьбу всех своих ближайших родственников по отцу (дедушки, бабушки, двоюродные сестры и братья, племянницы и племянники). Никто из них, к счастью, в психиатрической помощи не нуждался, случаев нервных расстройств в роду тоже не было, все совершеннолетние мужского и женского пола имели разные профессии и работали.

Полистав какие-то бумаги, Лифшиц вдруг спросил: «А вот вы, когда беседовали с психиатром о сыне, сообщили, что сестра его бабушки лечилась в психиатрической больнице? Это кто по вашей родословной?» Я объяснил, что это сестра моей тещи, и к моей родословной она отношения не имеет (как я выяснил позднее, это была не родная, а двоюродная сестра тещи). Вопросы говорили о том, что Лифшицу приказано раскопать все, что можно. Это показывала и следующая беседа с психиатрами вечером 6 июня.

— Почему вы, когда работали в институте, вели международную переписку на бланках института?

Этот вопрос свидетельствовал о том, что Лифшиц знакомился лично либо в чьем-то пересказе с материалами комиссии, разбиравшей весной 1969 года дело о моем «идейном уровне», о моей международной переписке (по данным перлюстрации писем). Мое увольнение с работы было рекомендовано этой комиссией и осуществлено на следующий день после ее заседания.

Я объяснил Лифшицу, что вел на бланках только сугубо служебную переписку, например, по поводу запасных частей к приборам, реактивов и материалов. Заведующие лабораториями имеют на это право. Для личной переписки с друзьями я бланков института не использовал.

— А почему вы не соблюдали инструкцию о служебной переписке? — последовал новый «психиатрический» вопрос. О том, что я расписался на инструкции о правилах международной переписки, мог знать только один-единственный человек в институте. Значит Лифшиц беседовал и с ним. Опять пришлось разъяснить, что инструкцию о правилах международной переписки мне показали только незадолго до заседания упомянутой выше идеологической комиссии и увольнения. Инструкция не имела ко мне прямого отношения и распространялась лишь на исполнителей некоторых тем. Поэтому я расписался не в обязательстве ее исполнять, а только в том, что прочитал ее. Я в данном случае не должен был разглашать содержание данной инструкции, но не был обязан следовать содержащимся в ней правилам.

— С чего начались неприятности у Солженицына? — спросила вдруг Бондарева.

— А какое это имеет отношение ко мне? — удивился я.

— Что вы, я спрашиваю об этом не как врач, а просто так,— смутилась заведующая отделением.

— А правда ли, что ваша первая научная работа называлась «О сущности жизни»? — продолжал Лифшиц.

Этим вопросом он невольно выдал свою, по-видимому, «конфиденциальную» беседу с моим студенческим другом, тоже сейчас работавшим в Обнинске в Институте медицинской радиологии. Лишь он один знал о существовании этой собственно не научной работы, а доклада на студенческой научной конференции в 1945 году. Я был тогда студентом первого курса Тимирязевской сельскохозяйственной академии и действительно сделал короткий доклад в порядке обсуждения тезиса Ф. Энгельса о том, что «жизнь есть форма существования белковых тел и заключается в постоянном самообновлении этих тел». В сборник работ этой конференции, напечатанный двумя годами позже, данная работа вошла совсем под другим заголовком и помнить первоначальное название мог только один человек из тех, кто со мной работал в институте. Впоследствии моя догадка подтвердилась. 5 или 6 июня Лифшиц действительно приезжал в Обнинск для сбора материалов. Он расспрашивал даже соседей по дому, не бывает ли у Медведевых скандалов, ссор, крика. Судя по всему, врачи, засучив рукава, взялись за дело серьезно: любым способом раскопать всевозможные странности в характере и поведении Медведева за весь период его сознательной жизни.

Беседы с врачами стали с тех пор почти ежедневными. Наряду с обычными вопросами из области, например, геронтологии, научных интересов, об образе жизни (составляю ли я планы и расписания, какую предпочитаю диету и т. п.) неожиданно задавались совсем не медицинские вопросы.

— Оставляете ли вы копии писем, посылаемых за границу? — спросила как-то Бондарева.— А где вы их храните? А как вы думаете, все ли письма за границу проверяются международным почтамтом?

Вечером 8 июня Лифшиц долго убеждал меня, что занятия публицистикой в дополнение к обычной профессиональной деятельности, например к научной работе,— это свидетельство «раздвоения» или «диссоциации» личности. Это, по его словам, очевидный признак заболевания. «Больница вас со временем, конечно, выпишет,— говорил он.— Но вы должны полностью прекратить занятия публицистикой и сосредоточить внимание на экспериментальной работе. Если вы будете продолжать публицистическую деятельность, вы неизбежно снова попадете к нам». Это «медицинское» предсказание Лифшиц в различных вариантах потом повторял много раз.

Я пытался спорить, приводя многочисленные примеры, когда ученые занимаются публицистикой и литературной деятельностью, политической работой, и никто не

ставит им это в упрек. Большинство советских писателей, прежде чем стать профессиональными литераторами, работали в других областях человеческой деятельности, в том числе и как научные работники. Но никто не связывал этой метаморфозы с заболеванием. Разносторонний характер увлечений — это норма, а не патология. Психиатр не должен делать свои выводы на основе направлений творческой активности: никому не запрещается овладевать несколькими профессиями, тем более что объем так называемого свободного времени в последнее время постоянно увеличивается. Патологию можно обнаружить лишь путем анализа продуктов творчества. Продукты «писательской деятельности» настоящих психически больных лишены логики, оторваны от фактов, полны нагромождениями несвязанных понятий, непоследовательны, фанатичны, декларативны и т. д.

— Давайте,— предлагал я Лифшицу,— возьмем ту работу, которая вас больше всего волнует (имелась в виду рукопись о международном сотрудничестве), и будем последовательно анализировать ее текст, выявлять явную бессмыслицу, необоснованные утверждения, бессвязный бред или навязчивые идеи. Найдем ли мы все это там?

Тут Лифшиц начинал путано объяснять, что перед нами якобы более тонкая проблема, что дело не в непонятности текста, мысли автора могут быть понятно и последовательно изложены. У автора полностью сохранился интеллект, но он плохо адаптирован к социальной среде. Автор борется с «ветряными мельницами», не учитывает реальной обстановки. Его предложения оторваны от реальной действительности.

Этот же тезис о «плохой адаптации к социальной среде» Лифшиц втолковывал и моей жене. В одной из бесед, говоря о симптомах «болезни», он утверждал (по сделанной женой записи): «плохая адаптация к конкретной ситуации — это и есть главный симптом. Другой с его интеллектом сумел бы вовремя сориентироваться и адаптироваться — это норма, а у Жореса Александровича этого нет. Он идет прямо, не считаясь с конкретной ситуацией».

В воскресенье, 7 июня, ко мне приехал из Москвы друг, известный биолог А. Нейфах, и с ним приехал психиатр, представившийся тоже биологом. (По новым правилам, разработанным только для Медведева, о всех моих посетителях дежурная сестра должна была сначала докладывать Лифшицу или Бондаревой и разрешать встречу только с их согласия. Свидания происходили в особой комнате и только в присутствии медсестры. Через медсестру осуществлялись и передачи в обе стороны.) После встречи со мной гости пожелали побеседовать с главным врачом, который, несмотря на воскресенье, согласился их принять... В этот же день я смог ознакомиться и с текстом «Инструкции Министерства здравоохранения СССР (от 10 октября 1961 года) по неотложной госпитализации психических больных, представляющих общественную опасность». В показаниях к госпитализации есть два дополнительных пункта, которые могут истолковываться столь широко, что врачи при желании могут подвергнуть психиатрической госпитализации любого человека, если органы власти этого пожелают.

«Перечисленные выше болезненные состояния, таящие в себе несомненную общественную опасность, могут сопровождаться внешне правильным поведением и десимуляцией...

Перечисленные показания к неотложной госпитализации не являются исчерпывающими, а представляют лишь перечень наиболее часто встречающихся».

Таким образом, психиатрам предоставлялась широчайшая свобода творчества по открытию новых синдромов, требующих госпитализации, либо для утверждений, что так называемые нормальные граждане — лишь симулирующие нормальность психически больные. Насильственное помещение в психиатрические больницы, если оно вызывалось необходимостью, проводилось десятки и сотни лет назад и проводится до сих пор во всех странах. Оно предусмотрено правовыми нормами и общим врачеб-

ным кодексом и тщательно регламентировано. В чем же тогда смысл новой инструкции? Понять это несложно.

Новая инструкция согласована с Министерством внутренних дел (для того, чтобы психиатр мог получить помощь от милиции), с Министерством юстиции (удалены из Кодекса законов статьи об уголовной ответственности психиатров за неправомерное помещение человека в больницу) и с КГБ. Новая инструкция упрощает и облегчает процедуру помещения человека в «психушку». В других странах акция в духе той, которая была предпринята против меня, возможна только в том случае, если предварительное мнение психиатра (в данной ситуации Лезненко, присутствовавшего на беседе в горисполкоме), мнение госпитализированного лица, его родных или опекунов выносится на арбитраж правового органа, чаще всего суда. Это ограждает от злоупотреблений, не позволяет использовать психбольницы просто для лишения свободы. Новая инструкция избавляет врачей от контроля правовых органов, она опирается лишь на принцип доверия к медицине. А медицина в СССР — это государственная служба.

В инструкции есть и пункты о проведении обязательного активного лечения, хотя и без этого пункта ясно, что раз поместили человека в больницу, то его нужно и лечить. Но Лифшиц явно отклонился от инструкции. Шел десятый день после оказания Ж. Медведеву «неотложной психиатрической помощи», а никакого лечения еще не было назначено. Понимая бессмысленность госпитализации без лечения, Лифшиц 8 июня в осторожной форме спросил, как я отнесусь к тому, если мне назначат курс химиотерапевтического лечения трифтазином с галоперидолом (это весьма сильные нейролептики-депрессанты). Я ответил, что мое отношение к такому назначению не будет отличаться от моего отношения к тем опытам, которые гитлеровские врачи проводили на заключенных в концлагерях. Когда Лифшиц сделал подобное предложение в беседе с моей женой, она ответила примерно так же.

При отказе пациента от назначенного лечения врачи имеют право на насильственное лечение путем инъекции соответствующих препаратов. Но на такую меру врачи калужской больницы не решались. Общественное давление на них и без того было достаточно сильным. Не решились на это, по-видимому, и консультанты.

Копии всех писем и телеграмм протеста Лифшиц, как выяснилось позднее, передавал в Калужский обком КПСС, а может быть, и еще куда-либо. Может быть, у него зародилась мысль о том, что большая часть телеграмм — это фикция, что мой брат или еще кто-либо вместе с ним посылает в Калугу депеши, подписывая их именами известных ученых, писателей, деятелей культуры. В одной из очередных бесед главврач в присутствии Бондаревой усомнился в подлинности некоторых телеграмм.

Я ответил, что копии телеграмм ко мне не поступают, но если он считает их фальшивками, то я могу попросить жену привезти мою телефонную записную книжку, и можно позвонить авторам.

Во вторник, 9 июня, в Калугу приехали А. Т. Твардовский и В. Ф. Тендряков. После длительной беседы со мной Твардовский и Тендряков попросили аудиенции у Лифшица. На этой встрече присутствовала и жена. Разговор вряд ли доставил большое удовольствие главврачу, который очень нервничал и не поднимал глаз от стола.

Беседа с А. Т. Твардовским и В. Ф. Тендряковым серьезно повлияла на позицию калужских врачей. Лифшиц морально сдался, и это сразу сказалось на поведении обслуживающего персонала. Отношение ко мне улучшилось. Ограничения в свиданиях были ослаблены. Восстановлены прогулки в сквере возле корпуса для тех, кто не хотел ходить в загон. А. Т. Твардовскому и В. Ф. Тендрякову Лифшиц определенно обещал, что выпишет Медведева на этой неделе, то есть до 13 июня. И он, по-видимому, действительно намеревался сделать это.

Но состоялось совещание у министра здравоохранения, и вечером 12 июня Лифшиц сказал мне, что выписка состоится 17 июня.

— Меня уже несколько раз «выписывали»! Насколько же определенной является новая дата? — спросил я.

— На этот раз, наверное, точно выпишем,— был ответ.

Но я этому уже не слишком верил.

12 июня днем в калужскую больницу приехал В. А. Каверин с женой. Встречу со мной ему разрешили, однако Лифшица в больнице не было, и поговорить с ним Каверин не смог.

На 16 июня Лифшиц назначил заключительную беседу с моей женой, чтобы дать ей последние наставления. Они сводились к тому, чтобы она в интересах семьи повлияла на меня в смысле прекращения занятий публицистикой и социологией. Он подтвердил, что завтра она может приехать за мной.

17 июня жена приехала в Калугу с самой ранней электричкой. Ни Лифшица, ни Бондаревой в больнице еще не было. Они пришли примерно к 9 часам утра. Прежде чем одеться в свой цивильный костюм, мне предстояло выслушать заключительные советы врачей. Оба уверяли, что они были полны забот только о моем здоровье, что интересы больных для них превыше всего.

Если раньше Лифшиц все время убеждал меня, чтобы я прекратил занятия публицистикой, то теперь он специально просил не писать никаких записок о пребывании в калужской больнице. Он информировал меня и жену, что есть указание обкома о немедленном восстановлении меня на работе в Институте медицинской радиологии, и даже назвал лабораторию, в которой мне будет предоставлена должность старшего научного сотрудника.

— Если же вы будете продолжать свою деятельность в прежнем направлении и не прекратите занятия публицистикой, то мы, врачи, уже ничем не сможем вам помочь.— И Лифшиц развел руками, давая понять, что в подобном случае этим делом займутся другие инстанции.

После этого напутствия я был выпущен на свободу.

Р. Медведев
ПЕРВЫЕ ДНИ ПОСЛЕ ОСВОБОЖДЕНИЯ ЖОРЕСА

17 июня, примерно в 11 часов утра, в моей квартире раздался телефонный звонок. По междугородному телефону из Калуги звонил Жорес. Его, наконец, освободили, и он едет домой в Обнинск! Первый день он проведет в кругу семьи и приедет в Москву днем 18 июня.

Итак, наша борьба закончилась успехом и в первую очередь благодаря усилиям общественности, дружно и резко выступившей против психиатрического произвола. Разумеется, я сразу же стал звонить друзьям и знакомым, чтобы сообщить им радостную новость.

Когда я позвонил М. И. Ромму, то его жена сказала, что Михаила Ильича полчаса назад вызвали в райком на заседание как раз по поводу Жореса. Я подумал, что его вызвали, чтобы сообщить об освобождении Жореса. Однако когда поздно вечером я встретился с М. И. Роммом, чтобы поблагодарить его за поддержку, то с удивлением узнал, что его вызывали в райком для «проработки» и что в ней принимали участие работники ЦК КПСС и Госкино. При этом ни Ромм, ни другие участники заседания еще не знали, что Жорес уже освобожден из психиатрической больницы.

На столе перед участниками «проработки» лежала копия телеграммы, которую М. И. Ромм отправил в калужскую больницу еще в самом начале июня. Здесь же было сопроводительное письмо, по-видимому, от Калужского обкома КПСС, и справка из больницы, в которой Жорес объявлялся «социально опасным психическим больным». Эти документы были составлены еще до 12 июня. Присутствующие стали упрекать М. И. Ромма во вмешательстве в дела больницы и едва ли не в оскорблении главврача, которого Ромм обвинил в нарушении «клятвы Гиппократа». При этом было заявлено, что телеграмма Ромма передавалась по Би-Би-Си и опубликована за границей. Это была заведомая ложь. В зарубежной прессе сообщалось лишь о том, что М. И. Ромм входил в число протестовавших против незаконной насильственной госпитализации моего брата. Однако ни одного текста телеграмм не передавала ни одна зарубежная радиостанция и не печатала ни одна газета.

Естественно, что Ромм отверг все обвинения. Он заявил, что составил свою телеграмму прямо на Центральном телеграфе и не оставил себе даже копии. И если Би-Би-Си передавала ее текст, то агентов этой радиостанции нужно искать среди работников телеграфа или Калужской психиатрической больницы. Ромм говорил также, что он совсем недавно видел Жореса, и тот был совершенно здоров. Судилище продолжалось около двух часов, а в заключение Михаил Ильич сказал: «Если я узнаю, что Жорес Медведев действительно болен и калужская больница ему действительно помогла, то я принесу извинения Лифшицу. Но если я узнаю, что Жорес Медведев здоров и что действия калужской больницы были неправильными, то вы соберетесь в том же составе и принесете мне извинения».

В этот же день, но уже к 15 часам в секретариат Союза писателей СССР по такому же делу был вызван В. А. Каверин. Присутствовало несколько секретарей и других высоких должностных лиц из Союза писателей, а также один незнакомый Каверину человек. На столе у «комиссии» лежала копия телеграммы В. А. Каверина в калужскую больницу и письмо А. Е. Лифшица, в котором тот оправдывался. Это письмо тоже было составлено еще до 12 июня. Здесь же был и список других писателей, которые протестовали по поводу незаконной госпитализации моего брата. Их «проработка» была, по-видимому, намечена на другие дни. Собравшиеся секретари ССП, ни один из которых никогда не видел Жореса, уверяли Каверина, знакомого с моим братом около десяти лет, что Медведев действительно ненормальный.

Однако В. А. Каверин уже знал, что Жорес выписан из больницы. Выслушав все обвинения, он сказал:

— Что-то этот врач сам себе противоречит. Он пишет, что Жорес Медведев является социально опасным психическим больным. А между тем он же, Лифшиц, сегодня освободил этого «социально опасного больного».

Заседание было прервано и не возобновлялось.

В этот же день был приглашен в райком КПСС и А. Т. Твардовский. Формально речь шла о простом знакомстве Твардовского с секретарем райкома (после ухода с поста редактора «Нового мира» А. Т. Твардовский перешел на учет в другой райком КПСС). Однако через пять минут после начала беседы в кабинет вошел ответственный работник ЦК КПСС и стал упрекать Твардовского в том, что он вмешался в дело ненормального Медведева: «А ведь мы приготовили вам совсем другую награду»,— безо всякого стеснения сказал он Твардовскому. (В связи с 60-летием А. Т. Твардовский был награжден орденом Трудового Красного Знамени. Какую «другую награду» приготовили Твардовскому, так и осталось неизвестным.)

Я узнал также, что некоторые партийные организации получили в середине июня указание — завести персональное дело на тех членов партии, которые активно протестовали против насильственной госпитализации Ж. Медведева.

Вся эта начатая невпопад и прекращенная уже на следующий день проработочная кампания свидетельствовала о многом. Она доказывала, что незаконная госпитализация Жореса не была какой-то случайной акцией, в которой принимали участие лишь местные калужские власти. Ни министр здравоохранения Петровский, собравший 15 июня для «информации» группу академиков, ни руководство Союза писателей или Госкино СССР, ни тем более ответственные работники ЦК КПСС не стали бы, я думаю, столь активно защищать действия калужской психиатрической больницы по собственной инициативе. Таким образом, подтвердилась догадка о том, что нити этого дела тянутся в Москву. Однако кем именно и на каком уровне планировалась и разрабатывалась операция, так и осталось для нас невыясненным.

Утром 18 июня, когда я ждал приезда брата, мне позвонили из КГБ и пригласили к 15 часам для беседы. Когда я приехал в приемную КГБ, меня провели в один из кабинетов. Вслед за мной в кабинет зашел работник комитета. Беседа происходила в доброжелательном тоне и касалась лишь дела моего брата. Мой собеседник старался заверить меня, что все происшедшее является исключительно делом калужских органов здравоохранения и что органы КГБ, вопреки некоторым сообщениям зарубежной печати, не имеют никакого отношения к данной истории. Я ответил, что в своих действиях также исходил из убеждения, что самые высокие руководители КГБ не принимали участия в подготовке обсуждаемой нами операции и были, по-видимому, поставлены уже перед фактами. Однако совершенно очевидно, что низшие инстанции КГБ и в первую очередь Калужское управление принимали самое активное участие во всем происшедшем.

Речь шла также и о том, чтобы «подвести черту» под случившимся. Я согласился, но только на определенных условиях. Во-первых, мой брат должен быть немедленно трудоустроен. Но главное наше условие состояло в том, чтобы калужская больница ликвидировала фальшивую историю болезни. При этом мой брат не должен ставиться ни на какой постоянный диспансерный психиатрический учет, предусматривающий периодические вызовы к врачу-психиатру для освидетельствований. Иными словами, психиатрический шантаж должен быть полностью прекращен и бывший пациент должен получить возможность нормально жить и работать без страха перед возможностью повторной насильственной госпитализации. Мой собеседник, однако, ничего мне не пообещав, ответил, что все мои утверждения насчет участия местных органов КГБ в данном деле требуют тщательной проверки.

Впоследствии главные из поставленных мной условий не были выполнены, и это явилось основной причиной написания этого репортажа.

18 июня академик А. Д. Сахаров был приглашен в ЦК КПСС к зав. отделом науки, школ и вузов С. П. Трапезникову. Беседа была продолжительной и касалась многих вопросов. В основном речь шла о письме в директивные органы по поводу развития социалистической демократизации, которое он передал в ЦК КПСС еще в марте 1970 года и под которым стояла не только подпись А. Д. Сахарова, но также В. Ф. Турчина и моя. А. Д. Сахаров, однако, в самом начале беседы поставил вопрос об истории с Жоресом. С. П. Трапезников ответил, что ЦК КПСС не имел никакого отношения ко всему этому делу, ответственность несут местные органы здравоохранения. Собеседник Сахарова утверждал, что в ЦК узнали о госпитализации Ж. Медведева лишь постфактум и в какой-то мере способствовали урегулированию этой проблемы. Трапезников добавил все же, что у Ж. Медведева имелись, по-видимому, какие-то отклонения от нормального поведения, но и калужские врачи «перестарались».

Вечером того же дня я сумел впервые за три недели подробно поговорить обо всем со своим братом.

В последующие несколько дней я занимался служебными делами и оформле-

нием отпуска. Следовало, конечно, отдохнуть и Жоресу, и мне от всего пережитого.

23 июня я уехал на юг и возвратился в Москву только в августе.

Ж. Медведев
СВОБОДА БЕЗ СВОБОДЫ.
17 июня — 1 сентября 1970

Домой из Калуги мы приехали в середине дня. Только здесь, в собственной квартире я почувствовал, что совершенно фантастическое приключение закончилось. Из Москвы позвонил брат и поздравил с благополучным завершением психиатрической истории. Закончив ряд текущих дел и просмотр почты, я решил послушать радио. После непрерывного восприятия больничного репродуктора, не выключавшегося в коридоре с утра до вечера, свобода выбора программ уже представляла удовольствие. Примерно в 17.50 я натолкнулся на британскую станцию Би-Би-Си. Передавали последние известия. Неожиданно в этих известиях объявили, что, по сообщению корреспондентов из Москвы, «...из Калужской психиатрической больницы освобожден биолог Жорес Медведев, помещенный туда после ареста 29 мая...» Комментатор Би-Би-Си Морис Лети сказал, что неожиданно быстрая выписка была результатом борьбы между учеными и бюрократическим руководством и что ученые добились в этой борьбе победы. Морис Лети сообщал, что с особым протестом по поводу помещения инакомыслящих вполне здоровых людей в сумасшедшие дома выступил 15 июня писатель Александр Солженицын. Оперативность удивительная!

Вечером 17 июня мне привезли из Москвы текст заявления А. Солженицына и копии ряда писем ученых и писателей в различные медицинские и немедицинские инстанции.

18 июня, приехав в Москву, с удивлением узнал, что накануне, когда я был уже на свободе, двух моих знакомых — М. И. Ромма и В. А. Каверина серьезно прорабатывали на довольно высоком уровне за то, что они посылали в Калужскую психиатрическую больницу резкие телеграммы с протестом.

Явно запоздалые проработки, несомненно, были результатом несогласованности между создателями и исполнителями психиатрического «сценария». Медицинские исполнители могли реагировать на письма, телеграммы и протесты только двумя способами: либо игнорировать (ссылаясь на некомпетентность протестующих в вопросах психиатрии), либо, наоборот, прислушаться к голосу и мнению людей, много лет общавшихся с человеком, психическую вменяемость которого было приказано проверить и подвергнуть сомнению. Но ни калужские врачи, ни даже министр здравоохранения СССР не были в состоянии обязать Госкино СССР или секретариат Союза писателей начать кампанию запугивания, в которую 16 и 17 июня были втянуты многие участники вызволения меня из «психушки».

Психиатрическая больница не имела права снимать копии с писем и телеграмм и направлять их в немедицинские учреждения. Все материалы следовало подшивать в историю болезни наряду с теми интервью, которые Лифшиц сам собирал среди сотрудников и административного персонала в Обнинске. Больница обязана строго сохранять в тайне все сведения о пациентах, поступающие из любых источников, и эти сведения могут циркулировать только в медицинской системе. Выдача каких-либо справок о пациентах в немедицинские организации

типа Госкино СССР или секретариата ССП, а также в Калужский обком КПСС была грубейшим нарушением медицинской этики и «клятвы Гиппократа», которую в измененном виде, но все-таки дают и советские врачи. Клятва запрещает распространять полученные сведения о болезнях и использовать их во вред пациенту.

Между тем «проработки» 16 и 17 июня представляли собой несомненный шантаж как по отношению ко мне, так и по отношению к тем, кто пытался внести ясность в психиатрический диагноз, помочь врачам правильно понять особенности личности, с которой они имели дело. Давление партийных инстанций на протестующих коммунистов к тому же нарушало и общие принципы рассмотрения заявлений граждан в государственные организации.

18 июня моего брата вызвали в центральный аппарат КГБ и заверили в том, что это учреждение не имело прямого отношения к событиям в Калуге и Обнинске. Брата просили не писать о случившемся и считать дело закрытым. Брат от своего и моего имени согласился с этим предложением, но на условиях взаимности действий по ликвидации возникшей проблемы...

Примерно то же ответил и я Лифшицу во время заключительной беседы. Когда он попросил не заниматься репортажами из больницы, я признался, что мне и самому не хочется этого делать. «Тем более,— сказал я,— что Антон Павлович Чехов уже давно описал случай насильственной психиатрической госпитализации здорового человека и сюжет оригинальности лишен».

— Но я не буду вспоминать о пребывании в Калуге,— добавил я,— если вы не будете напоминать о себе какими-либо вызовами и повторными обследованиями. Если же вы позаботитесь о продолжении психиатрического давления, то я буду считать себя совершенно свободным в средствах защиты.

Психиатрическая история закончилась, но началась другая. Надо сказать, что случай этот привлек внимание иностранных комментаторов и журналистов. В газетах и еженедельниках Англии, США, Франции и других стран публиковались не только многочисленные протесты по поводу нарушения в СССР этических норм медицины, но и описывались все события в Обнинске и Калуге. Из разных стран коллеги и друзья присылали мне вырезки из газет и журналов на эту тему. Большая часть газетных вырезок, высланных часто заказными письмами, не достигала адресата, но часть материалов я все-таки получил. Некоторыми был весьма обеспокоен.

Каким-то способом средствам массовой информации удалось получить 6—7 июня фотокопии отрывков из моей рукописи, и в ряде газет («Геральд Трибюн», «Вашингтон пост» и др.) 8 июня появилась статья московского корреспондента Антони Астрахана «Советская политика зарубежных путешествий критикуется в книге Медведева». Астрахан пишет, что отрывки из книги «Международное сотрудничество ученых и национальные границы» стали доступными иностранным корреспондентам 7 июня. Астрахан далее излагает содержание некоторых разделов и приводит цитаты, свидетельствующие о том, что ему действительно известен подлинный текст рукописи. Аналогичные материалы появились в газете «Нью-Йорк таймс» 14 июня. Сообщения об этой же книге появились в английской, немецкой, французской, шведской прессе. Кто снабдил корреспондентов этим материалом, осталось неизвестным. Но полного текста рукописи, по-видимому, у них не было: в статьях излагалась только первая часть работы, та самая, по поводу которой меня настойчиво допрашивали в психиатрической больнице.

Рукопись вышла из-под авторского контроля. Чтобы поставить дело на официальную почву, я отправил авторский экземпляр в московское издательство «Международные отношения» с объяснительной запиской и с просьбой рассмотреть возможность ее издания в том или ином виде в СССР.

В газете «Нью-Йорк таймс» и не только в ней появились сильно искаженные данные о другой моей, также незавершенной социологической работе, посвя-

щенной проблемам международной корреспонденции и обмену информацией. Эта работа упоминалась, однако, явно по слухам. Естественно, что я сразу попросил профессора Лернера и других зарубежных друзей принять необходимые меры к прекращению возможности пиратских публикаций. Насколько мне известно, друзьям удалось предотвратить публикацию одной из глав работы о международном сотрудничестве в журнале «Тайм».

Через два дня после возвращения домой я стал интенсивно заниматься устройством на работу. Незадолго до выписки в калужскую больницу с официальным визитом приехали три члена местного комитета профсоюза Института медицинской радиологии, привезли мне апельсины и конфеты на средства месткома. Я воспринял это как миссию мира, но напрасно. Вспышка энтузиазма была очень короткой. Начальник управления кадров АМН СССР Пономарь, к которому я отправился оформлять назначение на должность старшего научного сотрудника, а затем и академик-секретарь А. В. Снежневский информировали меня, что восстановление на работу в Обнинске наталкивается на различные трудности и что моим «трудоустройством» будет заниматься Академия наук СССР. Президент АН СССР М. В. Келдыш официально обещал на совещании у министра здравоохранения 12 июня предложить Медведеву должность в одном из институтов АН СССР.

Я поехал в АН СССР и подал на имя М. В. Келдыша заявление с просьбой о работе в Пущино, попросил личной аудиенции. Через несколько дней меня пригласил начальник управления кадров АН СССР Цыпкин и сообщил, что М. В. Келдыш рассмотрел мое заявление и договорился через отдел науки ЦК КПСС и Калужский обком КПСС, что меня все же восстановят в Институте медицинской радиологии.

— Мстислав Всеволодович просил вам передать, чтобы вы подождали 7—10 дней. В течение этого срока вас вызовут и сделают предложение. Он также просил передать вам, чтобы вы не капризничали и соглашались на предложение, которое будет сделано.

Через десять дней вызова не последовало. В канцелярии президента АН СССР очень удивились и обещали доложить М. В. Келдышу. На всякий случай я решил проявить инициативу и пошел на прием к директору Института медицинской радиологии Г. А. Зедгенидзе. Но он категорически отрицал всякую возможность восстановления в институте. Спустя еще дней десять в управлении кадров мне сказали, что вопрос о «трудоустройстве» решен и в ближайшие дни мне будет сделано предложение. На этот раз Цыпкин говорил правду. В начале августа ко мне прямо домой без предварительного звонка пришли с визитом представители Института биохимии и физиологии сельскохозяйственных животных, расположенного в г. Боровске Калужской области, и предложили работу в этом институте. Я немедленно согласился и спустя два дня приехал в Боровск для беседы с директором. Приняли меня очень приветливо. Они якобы давно ждали, что я уволюсь в Обнинске, чтобы пригласить меня к себе в институт. Директор сказал, что через два-три дня он мне позвонит. Звонка не последовало. Прождав больше недели, я стал выяснять в Боровске о причинах задержки. Оказалось, что вопрос о моем назначении в боровский институт встретил какую-то оппозицию в аппарате Всесоюзной академии сельскохозяйственных наук (ВАСХНИЛ), в подчинении которой этот институт находится.

Я пытался обратиться с просьбой о трудоустройстве снова в Академию медицинских наук и к министру здравоохранения, но получил отказ; в обеих приемных мне снова напомнили, что этим делом должен будто бы заниматься президент Академии наук СССР. Круг замкнулся.

Но еще до того как возникли затруднения с переездом в Боровск, произошло небольшое событие, которое и послужило стартом для этого репортажа.

В конце июля мне позвонила медсестра из обнинского психиатрического

диспансера. Спокойно и обыденно, как о чем-то само собой разумеющемся, она попросила меня прийти в диспансер для периодического переосвидетельствования. Я подумал, что опять интересуются сыном, перепутали имена, и стал спрашивать, кого она имеет в виду и на каком основании сделано это приглашение. Но ошибки не было.

— Вы ведь лечились в калужской больнице,— сказала сестра,— теперь нам прислали оттуда карточку постоянного диспансерного учета. По правилам мы должны периодически вносить в нее данные о состоянии больного.

Я, конечно, послал их с этой карточкой к черту и просил прекратить психиатрический шантаж. Но жена немедленно отправилась к врачу. В обнинском диспансере после настойчивых требований жену все же познакомили с карточкой психиатрического учета. Она была подписана Бондаревой и содержала ссылку на комиссию психиатров (указывались имена и должности Морозовых, Наджарова и Лифшица), формулировала диагноз заболевания следующим образом: «вяло текущая шизофрения с паранойяльным реформаторским бредом». Указывались в карточке и основные симптомы заболевания: «раздвоение личности; ухудшение в последние годы качественных показателей научной продукции и повышенная скрупулезность в публицистических работах, отсутствие чувства реальной обстановки, плохая адаптация к социальной среде». Рекомендации больницы состояли в следующем: «амбулаторное лечение и трудоустройство».

...В августе я получил из США письмо от своего друга профессора Л. Хейфлика, заведующего отделом медицинской микробиологии Станфордского университета. После ряда персональных поздравлений Хейфлик писал (перевод с английского):

«...Как вы, может быть, знаете, когда события, происходившие с вами, стали известны, я написал ряд личных писем ко многим моим друзьям в СССР с просьбой сделать все, что можно, для того, чтобы помочь вам. Я получил только два ответа, фотокопии которых вложены в данное письмо...»

Откликнулись на призывы Леонарда Хейфлика академик В. А. Энгельгардт, директор Института молекулярной биологии АН СССР, и доктор биологических наук В. И. Хозинский, заведующий лабораторией Института полиомиелита и вирусных энцефалитов АМН СССР. В. А. Энгельгардт знал меня лично очень давно, В. И. Хозинского я никогда в своей жизни не встречал. Оба письма были официальными, на бланках институтов. В. А. Энгельгардт писал на английском, В. И. Хозинский на русском. Поскольку эти письма были отправлены за границу без указания на конфиденциальность, то я считаю возможным привести их полностью.

«Дорогой профессор Хейфлик, я получил ваше письмо от 22 июня со значительной задержкой после возвращения из долгой поездки.

Как вы, очевидно, знаете из сообщений, опубликованных в печати, д-р Ж. Медведев был выписан из больницы 17 июня. Я был рад встретить его, здорового и невредимого, для короткой беседы в период моего недолгого пребывания в Москве между двумя поездками. Он был в хорошей форме и ОК (о'кей), так что беспокойства об этой несчастливой истории уже кончены.

Искренне Ваш проф. *В. А. Энгельгардт*».

Письмо от В. И. Хозинского от 31 июля 1970 года выглядело несколько иначе.

«Дорогой проф. Хейфлик!

По наведенным мною справкам д-р Жорес Медведев в связи с обострением вяло текущего шизофренического процесса некоторое время находился на лечении в 1-й психиатрической больнице г. Калуги. В настоящее время он долечивается в домашних условиях. Вопрос о его дальнейшей работе будет решен после окончательного выздоровления. Физической безопасности его никто не угрожал и не угрожает.

Я сожалею, что Вы оказались жертвой непроверенных слухов, и могу Вас заверить, что научная свобода и демократия в Советском Союзе находятся под охраной Конституции, и никому не дано право ее нарушать.

Уверен, что Вас глубоко волнует не только судьба ученых, но и физическая безопасность многих сотен тысяч простых людей во Вьетнаме, Камбодже и на Ближнем Востоке. Если Вы сочли или сочтете возможным присоединить свой голос к тем, кто требует прекращения массовых убийств в этих районах мира, то можете быть уверенным, что и я, и мои коллеги отнесутся к этому Вашему шагу с величайшим пониманием и поддержкой. Искренне Ваш

зав. лабор. Ин-та полиомиелита и вирусных энцефалитов АМН СССР, докт. биол. наук
В. И. Хозинский».

То, что Хозинский и те, кто снабжал его официальной информацией, нарушали элементарную медицинскую этику и строгие правила медицинских учреждений, считающие абсолютно конфиденциальными все сведения о диагнозах в истории болезни, было очевидным. Калужская больница и те, кто организовывал сценарий, решили и после выписки не ограничивать себя какими-либо нормами и распространять «психиатрические сведения» о пациенте не только в СССР, но и за границей. Хозинский, может быть, и верил в то, о чем писал, но где он взял версию о «долечивании в домашних условиях» и о работе «после окончательного выздоровления»? Ведь «окончательного выздоровления» от шизофрении не бывает, бывают только ремиссии.

Возможно, что и на другие письма иностранных ученых давались подобные демагогические ответы. Положить этому конец можно было лишь одним способом — обстоятельным рассказом о действительных событиях со всей необходимой скрупулезностью.

Этот рассказ перед вами.

Вместо заключения
ПСИХОАДАПТАЦИЯ ИЛИ ДЕМОКРАТИЗАЦИЯ?
Сентябрь 1970

Итак, история рассказана, но, нам представляется, из нее следует извлечь некоторые уроки на будущее. Подробно, на примерах расшифрованные в учебнике психиатрии признаки «вяло текущей шизофрении с паранойяльным реформаторским бредом» проясняют картину «раздвоения личности». Случай Ж. Медведева не был типичным, все-таки его публицистические и социологические работы привязывались к генетике, геронтологии или обмену научной информацией. Они не выходили слишком далеко за рамки профессиональных интересов. А сколько вокруг ярких примеров, намного более наглядных, чем бухгалтер, заинтересовавшийся происхождением жизни, или контролер, требующий показать брачное свидетельство.

Вот известный корифей марксизма-ленинизма и политэкономии, полководец, государственный и политический деятель, тонкий дипломат. И вдруг неожиданно публикует статью по проблемам языкознания и начинает лично акклиматизировать в Крыму мандарины и эвкалипты. Вот другой корифей, тоже мудрый политик, дипломат, знаток сельского хозяйства, истории партии, вдруг приходит к новым решениям в области архитектуры жилых зданий, становится арбитром в споре двух направлений в генетике, распускает министерства, начинает акклиматизировать кукурузу на Севере, обучает писателей тайнам литературного творчества. И каждый из них, как сказано в учебнике психиатрии, «держится горделиво, высказывается в форме поучений, уверен в непогрешимости и высокой ценности своих суждений».

Эвкалипты не приживаются в Крыму, а кукуруза не растет на Севере, но оба деятеля продолжают вести себя точно по учебнику: «в соответствии с содержанием бредовых идей»,

не адаптируясь к реальной обстановке. Поведение одного из них утяжелено еще и манией преследования и садизмом, он все время ищет и находит мнимые заговоры, организует массовые аресты, расстрелы и пытки, изолируется от всех. Но это особо тяжелые и опасные формы заболеваний, менее тяжелые и не столь опасные известны очень широко и не вызывают большого удивления. Я открываю их почти во всех книгах биографического содержания.

Вот сын читает книгу о В. И. Дале «Человек собирает слова», изданную Детгизом в 1969 году. По профессии Даль врач, хирург, окончил медицинский факультет вместе со знаменитым Пироговым. По службе — начальник канцелярии Министерства внутренних дел. А кроме того, филолог, собиратель слов, автор знаменитого «Толкового словаря русского языка». Под псевдонимом пишет рассказы, сказки, публицистику. В конце концов, конечно, власти поняли, что это — раздвоение или растроение личности. Вызвал Даля министр и по личному указанию царя заявил: «Выбирайте, милостивый государь, писать — так не служить, служить — так не писать».

Вот под руку попадает другая книга — В. Г. Дмитриев «Скрывшие свое имя» (из истории псевдонимов и анонимов), издательство «Наука». Здесь примеры классических раздвоений личности приводятся десятками и сотнями. Автор знаменитой сказки Льюис Кэрролл на самом деле оказывается математиком Чарлзом Доджсоном. Странный автор, скрывающийся под псевдонимом «Кот-мурлыка» и издавший семь томов сказок, романов, повестей, оказывается профессором зоологии Н. П. Вагнером, и так далее.

...Других записей в медицинской карте Ж. Медведева касаться не будем. Они столь же абсурдны. Но о последней стоит поговорить всерьез. Ее опасность сохранится дотоле, сколько продлится сегодняшнее положение в обществе и в государстве. «Плохая адаптация к социальной среде» — именно из этого тезиса следовал вывод о социальной опасности поведения Ж. Медведева, хотя в дискуссиях по этому вопросу Лифшиц и Бондарева признавали, что в обыденном понимании их пациент нормально адаптирован. Никогда не судился и вообще не имел дела с судами даже по гражданским вопросам, не имел приводов в милицию за нарушение общественного порядка, ни разу не был оштрафован за что-либо, не разводился с женой, не курил, не пил, не имел выговоров по работе, ни с кем не скандалил, участвовал в традиционных праздничных демонстрациях, посещал семинары, подписывался на газеты и журналы, был членом общества «Знание», председателем товарищеского суда, ходил в театр и в кино, имел друзей, любил копаться в огороде, ездить на велосипеде, путешествовать на байдарке, отдыхать на море, читать «Новый мир» и американские детективы, слушать легкую музыку. В общем, вел спокойный образ жизни провинциального научного работника. Самая средняя нормальная норма и никакой экзотики.

Приняв от каких-то инстанций задание по проверке психической полноценности обнинского научного работника, Лифшиц сначала очень надеялся найти хоть что-нибудь на самом деле странное в поведении или научной продукции подозреваемого, какую-нибудь экстравагантность, манию величия или преследования, стремление доминировать или навязывать другим свою точку зрения, попытку создания фантастических и нереальных проектов. Ему очень не хотелось ограничиваться только политическими мотивами. Поэтому он изучал научную продукцию своей жертвы, собирал слухи и сведения, стараясь найти хоть ничтожный повод для успокоения своей профессиональной совести. В Москве в Институте имени Сербского относятся к таким делам намного проще и циничнее, но для провинциального врача это было непосильно. А сверху или сбоку на него давили, его торопили, от него требовали.

«Реформаторский бред» плюс «плохая адаптация к социальной среде» — этому можно придать весьма серьезный характер. В истории существовали маньяки и фанатики с реформаторскими идеями бредового характера, которые не приемлет общество. И это приводит одержимых к осуществлению массовых убийств, террора, геноцида, поджогов и чего угодно, включая уничтожение рода человеческого. Достаточно вспомнить Нерона, Гитлера, Гиммлера, Ежова, Берия, Сталина... Но акции массового психопатологического насилия возможны не только со стороны реформаторов, но и со стороны консерваторов — ради сохранения существующего несправедливого порядка и привилегий.

Психиатры, которым была поручена изоляция Ж. Медведева, полагаем, и в уме не держали подобных сравнений. Они искали повод к оправданию противоправных действий, поскольку «служащий» для них важнее звания «врач». Почти во всех странах мира два вида профессий: медицинская и юридическая (адвокатура) не относятся к категории государственной службы, не сливаются с государственной системой. Врачи и юристы защищают интересы пациентов и клиентов, интересы личности, а не государственной власти. Они при этом свято

соблюдают принцип профессиональной тайны или теряют профессию. Тоталитарная централизация медицинской службы, позволившая ввести прогрессивный принцип бесплатного лечения всех, позволила также использовать медицину и как одно из средств управления, контроля и политической регуляции. Медицинские «досье» в поликлиниках и больницах может получить любое полномочное лицо, а справки о состоянии здоровья с перечислением болезней и синдромов стали требовать все большее и большее число служб и учреждений. В этих условиях психиатры могут наложить тайное «вето» на поступление молодого человека в учебное заведение, любого — на поездку за границу даже с туристической целью, наложить запрет на многие категории должностей. Медицинская карточка в поликлинике или диспансере может причинить человеку не меньше хлопот, чем судимость или еврейское происхождение.

При Сталине психиатрические расправы приняли достаточно широкий характер, хотя он имел и другие службы для более быстрого и эффективного террора. По свидетельству С. П. Писарева, в психиатрических тюремных спецбольницах в Казани и Ленинграде до начала массовых реабилитаций (в 1956 году) находились сотни лиц, попавших в эти заведения по политическим обвинениям и в основном в результате «спецэкспертиз» Института судебной психиатрии имени Сербского. Их освобождали из больниц на основе реабилитаций.

Начавшийся после XX съезда КПСС процесс частичной демократизации и укрепления законности, по-видимому, прекратил на время политическое использование психиатрии. Но поскольку демократизация не пошла глубоко, а вскоре стала вновь ограничиваться, потребность у властей каких-то наказаний за идеи, мысли, публикации, нежелательные исследования возникла вновь. Политические процессы над отдельными писателями, поэтами, публицистами (Бродский, Синявский, Даниэль, Гинзбург, Галансков и некоторые другие) показали, однако, что открытые судебные процессы с необходимостью доказательств нарушения законов, с юридической защитой, следствием, юридическим определением вины, последним словом обвиняемых создают для организаторов большие трудности и крайне непопулярны в СССР и за границей. Эти процессы вели практически лишь к распространению крамольных идей, к увеличению числа критических суждений, к цепной реакции инакомыслия. И кому-то пришла простая мысль о том, что рост числа политических процессов и политических заключеных весьма плохой социальный показатель, а рост числа больничных мест — это очень хороший социальный признак прогресса общества.

Нам в настоящее время известно немало случаев помещения людей в психиатрические больницы по политическим мотивам, в связи с пропагандой тех или иных общественных реформ и изменений, а иногда за публикацию за границей или за настойчиво выраженное желание эмигрировать из СССР. Мы не описываем этих случаев, так как лично не знакомы с пострадавшими и не знаем подробно всех историй. Но некоторые работы, отнесенные к категории «реформаторского бреда», мы читали в рукописях «самиздата» и можем наверняка сказать, что они написаны здравомыслящими людьми, честными патриотами, сторонниками демократизации нашего общества для блага своей страны и всего мира.

Один из самых серьезных недостатков нашей нынешней политической структуры, который и порождает такие уродливые явления, как увольнения с работы, привлечение к суду и даже психиатрические расправы по политическим мотивам, состоит в том, что эта лишенная гибкости структура рассчитана на полное единство взглядов во всех ее звеньях и не содержит необходимых механизмов для нормального диалога с инакомыслящими как вне партии, так и внутри нее. Речь идет в первую очередь об инакомыслящих по политическим проблемам, хотя и во многих других областях интеллектуальной и художественной жизни инакомыслящим и вообще всем тем, кто отклоняется от общепринятых стандартов, приходится нелегко.

Во избежание кривотолков сразу же скажем, что говоря о нынешней политической структуре, мы имеем в виду не социалистическую систему вообще или советский общественный и государственный строй. Речь идет о той конкретной форме управления обществом, которая сложилась у нас в период 30—40-х годов и которая во многих отношениях противоречит принципам социализма и Советской власти. Конечно, эта система не оставалась с тех пор неизменной. В ней многое изменилось после XX и XXII съездов КПСС. Эти изменения не были, однако, достаточно глубокими, что и позволяет отдельным, но весьма влиятельным лицам добиваться возрождения несколько подновленной сталинской системы, используя при этом и самые постыдные средства.

Мы должны также отметить, что недостатки нашей нынешней политической структуры не являются внутренне присущими советскому социалистическому государству. Эти недостатки могут и должны быть исправлены в рамках советского социалистического общества, что позволит сделать политическую и экономическую систему в нашей стране не только более гибкой, но более прочной и устойчивой. Следует, наконец, понять, что такой режим, при котором инакомыслие в политических вопросах не допускается в принципе и преследуется, не может быть достаточно стабильным, нетерпимость является не признаком силы, а признаком слабости. И сохранение такой нетерпимости недопустимо, особенно в настоящее время.

Неправильно считать различие в политических взглядах ненормальным и невозможным явлением для социалистического общества. Тем более сейчас, на современном этапе развития человечества, когда в мире существует и действует множество самых различных идеологических и политических систем, когда небывало быстрыми темпами развиваются все средства массовой информации и коммуникации, и потому как никогда ранее остается верным положение о том, что «идеи не знают границ»,— в такое время различия в политических взглядах у советских людей представляются совершенно естественным и нормальным явлением. Тем более что и сегодня все еще сохраняются определенные различия в материальном и социальном положении различных слоев и групп общества. Мы уже не говорим об огромных последствиях и влиянии сталинизма во всех его проявлениях на идеологию, психологию и мораль советских людей, особенно работников партийного и государственного аппарата, влиянии, от которого разные люди избавляются не одинаково быстро, а некоторые и вовсе не могут избавиться.

В наших нынешних условиях обязательно будут существовать наряду с господствующей точкой зрения и некоторые другие точки зрения на ту или иную политическую проблему. Иными словами, неизбежно существование политических меньшинств, которые также должны иметь право и возможность высказывать свои взгляды и свою точку зрения.

Огромная сложность политических, экономических, социальных, технических и всяких иных проблем, которые постоянно возникают перед руководством нашей страны, требует в свою очередь изучения нескольких альтернатив, экспериментов и проб также и в политической области. А это немыслимо без свободы дискуссий и обсуждений, без столкновения различных точек зрения. Все это также создает необходимость расширения свободы высказываний и взглядов, свободы обсуждения. Должно сохраняться право высказывать ту или иную точку зрения не только до принятия решения большинством, но и после решения большинства.

Совершенно недопустимо всякое различие в идеологии и политических взглядах непременно рассматривать как идеологическую диверсию и стремиться не к обсуждению и диалогу, а к подавлению и наказанию.

Как известно, только социалистическая революция осуществляет на практике главный принцип демократии: управление от имени и в интересах большинства народа. Однако заботясь о проведении в жизнь этого важнейшего принципа демократии, мы недостаточно внимания уделили в прошлом и уделяем в настоящем осуществлению другого важнейшего принципа демократии: право меньшинства формулировать и отстаивать свою точку зрения. Не может быть подлинной демократии в обществе, если не обеспечены права большинства на управление, если большинство не имеет возможности принимать решения и проводить их в жизнь. Однако не может быть подлинной демократии в обществе, если не обеспечено и право меньшинства формулировать и отстаивать свою точку зрения. Это важно не только для меньшинства, но и для большинства, для всего общества, мнение которого может быть и ошибочным. Взгляды, которые сегодня разделяет лишь малая часть народа, завтра могут стать взглядами подавляющего большинства этого же народа. Тем более что в социалистической стране меньшинство — это вовсе не эксплуататорский класс. Просто у различных людей может существовать различное понимание социализма.

Нельзя поэтому считать, что право на оппозицию представляет собой лишь признак буржуазной демократии, что оно не может быть терпимо при социализме. Это право есть важнейшая черта любой демократии. Только в самых исключительных ситуациях приходится временно идти на ограничения некоторых важных демократических свобод, включая свободу слова и свободу оппозиций. Однако нельзя обстановку чрезвычайного положения, которая действительно существовала у нас в стране в первые годы после революции, распространять на сегодня, через 53 года после ее победы проявлять нелепую и крайне

вредную во всех отношениях нетерпимость к инакомыслию и к оппозиции, в том числе и по политическим вопросам.

Если в обществе существует необходимость и потребность в возникновении того или иного политического течения, то оно и возникает, несмотря ни на какие запреты или репрессии.

В нашем советском обществе после XX и XXII съездов КПСС возникло такое множество сложных политических проблем, у людей накопилось такое количество вопросов, на которые они не находили ответа в официальной пропаганде, что возникновение самых различных политических настроений, а затем и течений политической мысли было неизбежно. И эти течения действительно появились, они продолжают развиваться, они накладывают все более заметный отпечаток на внутриполитическую жизнь в стране, несмотря на все усилия замолчать или скрыть это положение. Различия в политических настроениях имеются и в рабочем классе, и в крестьянстве, в партийном и государственном аппарате. Однако с наибольшей остротой они проявляются среди интеллигенции, ибо она располагает способностью выразить эти настроения в более четкой политической или литературной форме.

Нет ничего опаснее для общества, чем репрессии против интеллигенции на том лишь основании, что она научена анализировать и осмыслять факты бытия с большой широтой и глубиной и умеет донести выводы до массы людей во имя прогресса. Застой и разложение — неизбежные следствия такой политики.

Ж. и Р. Медведевы

Обнинск — Москва

Вводя новую рубрику «Сюжеты и факты», редакция надеялась привлечь к ней внимание не только широкого круга читателей, но и киностудий. Мы рады сообщить, что к первой же публикации этой рубрики проявил интерес «Мосфильм» — творческое объединение «Слово» (художественный руководитель В. Черных). Объединение приобрело у Жореса и Роя Медведевых право на экранизацию их материала «Кто сумасшедший?»; в ближайшее время кинодраматург Евгений Митько начнет работу над сценарием.

Уважаемый читатель!

Редакция просит Вас ответить на несколько вопросов. Ваши ответы помогут сделать журнал более интересным.

Обведите, пожалуйста, номер того ответа, который совпадает с Вашим мнением. Если ни один вариант готового ответа Вас не устраивает, изложите свою точку зрения на отдельном листе.

Заранее благодарим Вас за помощь!

1. Как Вы получили этот номер журнала?
1 по подписке
2 купил(а) в киоске
3 взял(а) в библиотеке
4 взял(а) у знакомых
5 как-либо еще (укажите, пожалуйста) _____

2. Откуда Вы узнали о существовании журнала «Искусство кино»?
1 от коллег по работе
2 от знакомых, родственников
3 увидел (а) в киоске и купил (а)
4. случайно
5 как-либо еще _____

3. Часто ли Вам приходилось читать наш журнал?
1 читаю впервые
2 читал(а) отдельные номера
3 читаю все или почти все номера с _____ года
4 другой ответ _____

Линия отреза

4. Читаете ли Вы обычно следующие разделы журнала «Искусство кино»? (Просим отвечать на каждой строке)

№	Раздел	Читаю регулярно	Читаю иногда	Не читаю совсем
5.	Кинематограф 80-х	1	2	3
6.	Современность и экран	1	2	3
7.	Теория, история	1	2	3
8.	За рубежом	1	2	3
9.	Сценарий	1	2	3

10. Какие материалы этого номера Вам понравились? _____

11. Какие не понравились? _____

Оцените, пожалуйста, новые рубрики журнала по пятибалльной системе, где 5 — «очень нравится», 1 — «совсем не нравится»

12. Свободная тема **1 2 3 4 5**
13. Сюжеты и факты **1 2 3 4 5**
14. Необязательные заметки **1 2 3 4 5**
15. Публикации каких авторов Вы хотели бы видеть в нашем журнале? _____

16. Скажите, пожалуйста, с кем Вам приходилось обсуждать наши публикации? (Можно отметить несколько вариантов.)
1 с коллегами по работе
2 со знакомыми, родственниками
3 с кем-либо еще (напишите, если помните) _____
4 ни с кем

17. Если приходилось, припомните, о каких темах или публикациях шла речь _____

18. Заметны ли, на Ваш взгляд, какие-нибудь перемены в содержании и оформлении журнала?

1 да, это выражается в _____

2 нет

3 трудно сказать

19. Считаете ли Вы удачным теперешнее соотношение между снимками и текстом?

1 да

2 нет

20. Если нет, то что, по-Вашему, требует изменений: количество фотографий или текст? _____

Читаете ли Вы следующие журналы
(просим отвечать на каждой строчке):

№	Название журнала	читаю регулярно	Читаю иногда	Не читаю совсем
21.	«Советский экран»	**1**	**2**	**3**
22.	«Советский фильм»	**1**	**2**	**3**
23.	«Спутник кинозрителя»	**1**	**2**	**3**
24.	«Театр»	**1**	**2**	**3**
25.	«Театральная жизнь»	**1**	**2**	**3**
26.	Специальный зарубежный журнал (какой?)	**1**	**2**	**3**

27. Ваши предложения, замечания редакции _____

Сообщите, пожалуйста, самые общие сведения о себе.

28. Пол **1** мужской **2** женский

29. Возраст (число исполнившихся лет) _____

30. Образование

1 высшее кинематографическое
2 высшее театральное
3 высшее гуманитарное
4 высшее техническое, естественное
5 среднее, среднее специальное
6 высшего и специального образования нет

31. Ваша профессия на сегодня _____

Указывать фамилию, имя, отчество не обязательно, но редакция будет признательна, если Вы позволите обратиться к Вам по телефону в связи с этой анкетой. Если позволите, укажите, пожалуйста, Ваше имя, отчество и номер телефона, по которому с Вами можно будет поговорить летом этого года. А также удобное для Вас время (утро, день, вечер).

Гор. _____

Тел. _____

Имя, отчество _____

Время _____

Ответы просим присылать по адресу:

125319, Москва, ул. Усиевича, 9.
Редакция журнала «Искусство кино»

Линия отреза

ЭКРАН-89

Сабин Азема и Пьер Ардити в фильме "Мелодрама", режиссер Ален Рене (Франция)

Майкл Дуглас в фильме "Уолл-стрит", режиссер Оливер Стоун (США)

Индекс 70402 Цена 1р 30к

ИСКУССТВО КИНО

Внимание! Вам еще не надоела молодежь?
Читайте молодежный № 6 выпуск журнала: культура "застоя" как культура протеста.
Духовный бунт и его миражи: встречи с аутсайдерами и эмигрантами.
Как нас боятся С. Кулиш, Э. Рязанов, И. Таланкин.
Почему мы не очень русские – по кинематографическим следам "русской идеи".
Критическое слово об Илье Глазунове, сказанное 23 года назад и долетевшее только сегодня.
Записки из подполья – неподцензурный журнал "Сине Фантом".
Ностальгия по "Beatles".
Что с нами было? – размышления Олега Ковалова.
Что нас может ждать? – социальная антиутопия на политические темы Александра Кабакова.

В июльском номере начнется публикация сатирической повести кинорежиссера Эфраима Севелы "Остановите самолет, я слезу", написанной в эмиграции.
Второй фильм после "Маленькой Веры" ставит Василий Пичул по сценарию Марии Хмелик. Этот сценарий "В городе Сочи – темные ночи" также читайте в июльской книжке журнала.

Напоминаем: подписку на журнал "Искусство кино" вы можете оформить в любом отделении связи с любого месяца на нынешний и будущий годы.

5 89